

Міністерство освіти і науки України
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Кафедра музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки

«До захисту допускаю»
завідувач кафедри музично-теоретичних
дисциплін та інструментальної підготовки,
кандидат педагогічних наук, професор
_____ Андрій ДУШНИЙ
« ____ » _____ 2025 р.

**ФОРМУВАННЯ ДИНАМІЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ У
СУЧАСНОМУ СКРИПКОВОМУ ВИКОНАВСТВІ:
МЕТОДИКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

**Спеціальність: 014 Середня освіта
(Мистецтво. Музичне мистецтво)**

Магістерська робота
на здобуття кваліфікації – Вчитель мистецтва,
музичного мистецтва закладу загальної середньої освіти

Автор роботи: Демків Вікторія Ярославівна _____
підпис

Науковий керівник: Салій Володимир Степанович
кандидат педагогічних наук, доцент _____
підпис

Дрогобич, 2025

Захист кваліфікаційної магістерської роботи

**«ФОРМУВАННЯ ДИНАМІЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ У
СУЧАСНОМУ СКРИПКОВОМУ ВИКОНАВСТВІ: МЕТОДИКО-
ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ»**

Оцінка за стобальною шкалою: _____

Оцінка за національною чотирибальною шкалою: _____

Коротка мотивація захисту:

_____	<u>Голова ЕК</u>	_____	_____
дата		підпис	прізвище, ім'я

<u>Секретар ЕК</u>	_____	_____
	підпис	прізвище, ім'я

АНОТАЦІЯ

«Формування динамічної виразності у сучасному скрипковому виконавстві: методико-педагогічний аспект»

У магістерській роботі В. Демків представлено дослідження, присвячене проблемі історичного розвитку поняття «динаміка»; методичним підходам до роботи над динамікою; встановленню динаміки в сучасному скрипковому виконавстві; особливостям динаміки у гомофонних і поліфонічних скрипкових творах, а також у композиціях епохи імпресіонізму та експресіонізму.

Зміст роботи відображає вихідні положення дослідження, послідовність його проведення та отримані результати. Дослідження структуровано відповідно до вимог наукової роботи, що забезпечує цілісність і логічність викладу матеріалу.

ANNOTATION

«Formation of dynamic expressiveness in modern violin performance: methodological and pedagogical aspect»

In the master's thesis of V. Demkiv a study is presented to the problem of the historical development of the concept of "dynamics"; methodological approaches to working on dynamics; establishing dynamics in modern violin performance; features of dynamics in homophonic and polyphonic violin works, as well as in compositions of the era of impressionism and expressionism.

The content of the work reflects the initial provisions of the research, the sequence of its conduct and the results obtained. The research is structured in accordance with the requirements of scientific work, which ensures the integrity and logical presentation of the material.

ЗМІСТ

Вступ	5
 Розділ I. Робота над розвитком динамічних відтінків скрипаля	8
1.1. Формування та реалізація динамічних засобів скрипаля-інструменталіста.....	8
1.2. Базові закономірності звукоутворення на струнному інструменті	18
 Розділ II. Особливості розвитку динаміки в сучасній скрипковій інтерпретації.....	31
2.1. Вплив динаміки імпресіонізму на сучасне скрипкове мистецтво.....	31
2.2. Інтерпретація динаміки експресіонізму в сучасному скрипковому мистецтві..	46
 Висновки	53
 Список використаної літератури	56

ВСТУП

У скрипковій літературі поняття «динаміка» посідає важливе місце й отримало ґрунтовне висвітлення в працях провідних педагогів і виконавців, серед яких – К. Стеценко [43: 44], К. Флеш [9: 11: 12], Л. Ауер [19]. Першим, хто ввів цей термін у музичну практику, вважається італійський скрипаль Francesco Saverio Geminiani. Саме він уперше позначив у своїх творах динамічні відтінки спеціальними похилими лініями від ноти до ноти – своєрідними попередниками сучасних позначень *crescendo* і *diminuendo*, хоча цих термінів він ще не вживав.

Упродовж XX століття скрипкова школа досягла високого рівня розвитку, поєднуючи художнє мислення, естетичний смак та технічну майстерність з глибиною інтерпретаційного підходу виконавця. Водночас у педагогічній практиці, зокрема в класах музичних шкіл і училищ, часто спостерігається недооцінка динамічних відтінків під час початкової роботи над новим репертуаром. Саме тому дана тема є актуальною, адже охоплює як історико-культурні, так і художньо-естетичні аспекти, що дозволяють глибше зрозуміти роль динаміки у формуванні виразності скрипкового звучання.

Динаміка виступає одним із найголовніших засобів музичної виразності, через який реалізується задум виконавця. Монотонна гра в одному динамічному нюансі швидко втрачає емоційність і не утримує увагу слухача. Натомість яскраве, емоційно насичене виконання, побудоване на різноманітності звукових відтінків, здатне передати художній образ, розкрити драматургію та зміст твору.

Досягнення справжньої художньої виразності можливе лише за умови глибокого вивчення партитури, дбайливого ставлення до авторських вказівок, проникнення в стиль, характер і емоційне забарвлення музики. Лише така аналітична робота дозволяє наповнити динамічні й фразувальні позначення реальним художнім змістом, а також забезпечити відповідність виконавського трактування авторському задуму.

Розглядаючи питання динаміки у виконавській практиці, важливо прагнути до широкого динамічного діапазону – від *pp* до *ff*. Педагог має ставити перед

учнем завдання – повноцінно донести музичний зміст до слухача, домагаючись рельєфного звучання, виразної артикуляції та точного акцентування.

Виконавець повинен не лише вільно володіти різними динамічними відтінками й технікою їх реалізації, а й уміти створювати цілісний динамічний образ твору, тобто його своєрідний «динамічний рельєф». При цьому важливо уникати як перебільшення сили звучання, так і надмірного «стискання» тону. Головне завдання – знайти багатство нюансів, узгоджених із загальною концепцією твору, його емоційною логікою та стилістикою.

Актуальність обраної теми зумовлена її безпосереднім зв'язком з одним із ключових аспектів методики навчання гри на скрипці. Дослідження подібного характеру становлять значний інтерес як для виконавської практики, так і для педагогічної діяльності. Підвищена увага до динаміки у процесі оволодіння грою на струнному інструменті пояснюється багатством його тембрових можливостей, різноманітністю регістрів і відтінків звучання, що надає виконавцю змогу глибше розкрити художню красу, стиль і характер музичного твору.

Об'єктом дослідження є особливості динаміки у сучасному скрипковому виконавському мистецтві.

Предметом дослідження є ґрунтовний аналіз сучасних виконавських принципів, спрямованих на досягнення необхідної динамічної виразності в контексті навчання скрипаля – майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Мета роботи полягає у вивченні методичних підходів, що забезпечують досягнення різноманітних динамічних відтінків у скрипковому виконавстві.

Для досягнення поставленої мети передбачено виконання наступних завдань:

- простежити історичний розвиток поняття «динаміка»;
- проаналізувати методичні підходи до роботи над динамікою на основі опрацьованої літератури;
- на основі зібраного та дослідженого матеріалу охарактеризувати встановлення динаміки в сучасному скрипковому виконавстві;

- розглянути та проаналізувати особливості динаміки у гомофонних і поліфонічних скрипкових творах, а також у композиціях епохи імпресіонізму та експресіонізму.

У роботі використано такі **методи дослідження**: аналітичний – при опрацюванні наукової літератури; ретроспективний та структурно-системний – при аналізі джерельної бази.

Наукова новизна полягає у спробі пояснення та аналізу творів, у яких динаміка виступає як основний засіб виразності.

Теоретичну основу дослідження становлять праці з педагогіки – О. Андрейко [6], О. Юр'єва [47]; з методики навчання гри на скрипці – О. Андрейко [4], М. Ковалінаса [23], В. Стеценко [42; 44]; з історії мистецтв – Г. Драча [17], О. Шевнюк [46]; з мистецтвознавства – А. Гуменюка [14], А. Пославського [32; 33] та інших.

Практичне значення дослідження. Отримані результати можуть застосовуватися під час підготовки лекційного матеріалу для викладання навчальної дисципліни «Методика навчання гри на скрипці».

Апробація дослідження відбулась шляхом оприлюднення головних положень дослідження на X-й міжнародній науково-практичній конференції «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика», яка відбулась на факультеті початкової освіти та мистецтва ДДПУ ім. І. Франка 1 травня 2025 р. та на засіданні кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки ДДПУ ім. І. Франка.

За тематикою магістерської роботи надруковано **1 публікацію**:

Демків В., Салій В. Виконавські методи сучасного скрипаля. *Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика: збірник матеріалів та тез X міжнародної науково-практичної конференції* (ДДПУ ім. І. Франка, 1 травня 2025) / [редактор-упорядник Андрій Душний. Дрогобич: Посвіт, 2025. С. 9–12.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаної літератури (54 позиції). Всього 61 сторінка.

РОЗДІЛ І. РОБОТА НАД РОЗВИТКОМ ДИНАМІЧНИХ ВІДТІНКІВ СКРИПАЛЯ

1.1. Формування та реалізація динамічних засобів скрипаля-інструменталіста.

Першою ґрунтовною професійною працею з виконавської майстерності на скрипці, створену ще в XVIII столітті, можна вважати трактат Франческо Джемініані «Мистецтво гри на скрипці». Ця компактна педагогічна праця, що чітко відображає авторські естетичні позиції, поєднує теоретичні роздуми з практичними вказівками. З передмови випливає, що Джемініані адресував свій твір досвідченим віртуозам і закликав їх шукати природну красу й наслідувати людський спів, а не обмежуватися зовнішніми ефектами й поверхневим імітуванням звуків [3, 258].

У вступі автор підкреслює: музика має не лише потішати слух, а й виражати почуття, пробуджувати уяву, торкатися розуму й підпорядковувати пристрасті. За Джемініані, справжнє мистецтво гри полягає в тому, щоб надати інструменту тембр, який змагатиметься з найвишуканішим людським голосом, і виконувати кожен п'єсу з точністю, вірністю й тонкістю, відповідно до істинної мети музичного твору [14, 109].

Розмірковуючи про орнаментику та способи розшифровки скорочених записів повільних частин, він зауважує, що помилкове уявлення про «добрий смак» у виконанні часто призводить до зневажання авторського задуму: багато виконавців покладаються на улюблені прикраси й пасажі, вважаючи їх ознакою мистецтва, замість того щоб служити вираженню композиторських намірів. На думку Джемініані, справжній музичний смак – це не лише вроджений дар, а мистецтво, спрямоване на виявлення задуму композитора з мірою й тонкістю, а не постійним технічним блиском [14, 117].

У своїй «Школі» Джемініані одним із перших вводить прийоми динамічного нюансування – *crescendo* і *diminuendo*. Хоч він не застосовує саме ці терміни, їх смисли відображені спеціальними похилими лініями між нотами: лінія

з поступовим потовщенням і підйомом позначає наростання звучності, а тонка низхідна риса – її поступове згасання. Такий спосіб позначення дуже наближений до сучасних динамічних «вилочок». Він також описує спосіб «дихання» фрази: звук має починатися ніжно, наростати до середини фрази й поступово слабшати до кінця, при цьому рух смичка повинен лишатися рівним і безперервним. Іноді Джемініані вживає й позначення *subito piano* – коли після лінії наростання наступна нота має відразу звучати тихо [16, 82].

Про основні динамічні позначення *forte* і *piano* автор пише, що вони необхідні для передачі виразності мелодії: справжня музика наслідує прекрасну мовну інтонацію, а ці динамічні контрасти дають змогу передати голосову зміну сили звучання під час «промови» [14, 132].

Паралельно з італійськими досягненнями Джемініані, французький скрипаль Жозеф Барнабе у своїй праці «Основи скрипкової гри» (1761) також приділяє значну увагу динамічним нюансам, зокрема *crescendo* та *diminuendo*, тим самим розширюючи виразні можливості інструмента. У «Школі» Леопольда Моцарта V глава також присвячена методиці формування витонченої виразності звучання; наприкінці розділу він подає вправи для розвитку вміння філірувати звук [3, 259].

Особливу роль у становленні динамічної палітри виконання відіграла мангеймська школа під егідою Яна Стаміца (1745–1757). Мангеймський оркестр прославився свідомим і ефектним використанням динамічних відтінків: один критик того часу, Шубарт, образно відгукнувся, що в їхніх виконавствах «*forte* – як грім, *crescendo* – як водоспад, *diminuendo* – як віддалене журчання струмка, *piano* – як весняний вітерець» [14, 133]. Саме мангеймці систематизували та остаточно закріпили в практиці поступові динамічні переходи, які відтоді широко використовували виконавці й композитори. З огляду на це можна впевнено стверджувати, що багато авторів і виконавців активно впроваджували ці нюанси у своїй творчості, а мангеймська школа стала ключовим чинником у розвитку майстерності динамічного виконання [14, 135].

Динаміка є одним із провідних засобів музичної виразності, адже саме вона надає звучанню гнучкості, життєвості та психологічної глибини. Сам термін походить від грецького слова *dynamis* – «сила» – і означає аспект музичної організації, пов'язаний із варіюванням сили звуку та дією різних акустичних чинників. Як зазначав Л. Ауер, динаміка – це своєрідна «наука про силу», що в музиці постає як система закономірностей, котра пояснює різні ступені інтенсивності звучання [19, 409].

Динамічна структура музичного твору визначається його художнім змістом і реалізується через творчий задум композитора, артистизм виконавця та рівень його технічної майстерності. Вона нерозривно пов'язана з усіма компонентами музичної мови – мелодією, гармонією, ритмом, поліфонією, тембром і регістровими контрастами [3, 259].

Виконавець відіграє провідну роль у втіленні динамічної концепції твору. Саме він, використовуючи широкий арсенал виразових засобів – темброві відтінки, характер штрихів, плавність переходів між позиціями, інтенсивність вібрації, – надає музиці індивідуального емоційного забарвлення. Хоча композитор подає у нотному тексті певні динамічні вказівки, їх точна реалізація залежить від інтерпретації виконавця, його художнього бачення та естетичного смаку. Іноді виконавець може навіть свідомо відступити від авторських позначень задля більш виразного втілення ідеї твору [19, 410].

У музиці прийнято низку термінів, які вказують на відносну силу звучання :

- *forte* (*f*) – *голосно, сильно*;
- *piano* (*p*) – *тихо, м'яко*;
- *mezzo forte* (*mf*) – *помірно голосно*;
- *mezzo piano* (*mp*) – *помірно тихо*;
- *fortissimo* (*ff*) – *дуже голосно*;
- *pianissimo* (*pp*) – *дуже тихо* [44, 56].

Окрім цих позначень, використовуються поступові зміни гучності:

- *crescendo* (*cresc.*) – *поступове наростання звучності*;

- *diminuendo* (dim.) або *decrescendo* (decresc.) – поступове зменшення сили звуку [44, 57].

У деяких творах, зокрема у Брамса, трапляється позначення *pf* (*poco forte*) – помірна сила звучання, близька до *mezzo forte* або *più forte* (дещо сильніше) [44].

- *Forte* виражає енергію, дієвість, внутрішню напруженість і драматизм. Під час виконання цього нюансу важливо не перевантажувати звук, відчувати природний «запас» звучності інструмента, контролювати натиск і напрям смичка.

- *Fortissimo* використовується рідко – лише у кульмінаційних моментах. Воно вимагає максимальної віддачі, гострих акцентів, насиченої вібрації, але без надмірної жорсткості звучання.

- *Piano* передає стан спокою, роздумів, ніжності. Звук має бути прозорим, виразним і співучим.

- *Pianissimo* асоціюється з легкістю, повітряністю, ефектом далекого відлуння. Його виконання потребує тонкого контролю звучання без втрати чіткості.

- *Mezzo forte* є одним із базових концертних нюансів. Йому властиві пластичність, виразність і гнучкість тембру. При цьому смичок слід вести ближче до підставки, аби уникнути «глухого» звуку.

Щодо поступової зміни динаміки:

- *Crescendo* може тривати протягом усієї фрази або навіть розділу твору – від *pianissimo* до *forte*. Воно може бути поступовим або швидким, залежно від драматургії твору.

- *Diminuendo*, навпаки, створює ефект затихання, розчинення звучання. Цей нюанс може застосовуватися як довготривале зменшення гучності або як ледь помітне послаблення усередині фрази [44, 60].

Таким чином, *динаміка* – це не просто зміна сили звуку, а цілісна система емоційно-змістових засобів, що формує образність музичного твору. Вона є

сполучною ланкою між композиторським задумом і виконавським втіленням, визначаючи живу пульсацію музики та її художню глибину [3, 255].

Часто в музичних творах зустрічається повторення одного й того ж динамічного відтінку. Наприклад, композитор позначає *sempre forte* – і, здавалося б, цього позначення достатньо. Однак навіть у межах одного нюансу виконавець повинен виявити внутрішній розвиток, поступове наростання або послаблення емоційної енергії, що створює відчуття руху. Саме виконавець, керуючись власним художнім смаком і інтуїцією, визначає, в якому місці музичного епізоду варто надати звуку більшої виразності, щоб досягти кульмінаційного напруження наприкінці фрази або розділу [16, 93].

Справжній музикант має не просто відтворювати зазначені композитором динамічні вказівки, а осмислювати їх у контексті цілісного художнього задуму. Той, хто виконує нюанси лише формально, без внутрішнього розуміння їхнього смислового навантаження, не може вважатися митцем у справжньому розумінні цього слова [18, 45].

Для композиторів-класиків динамічні відтінки були невід'ємним складником структури музичного твору. Вони не лише підкреслювали емоційні контрасти, а й забезпечували гармонійну єдність між змістом і формою. Кожен нюанс, кожен відтінок звучання мав чітке художнє обґрунтування. Відомо, що Л. Бетховен приділяв надзвичайну увагу динаміці, ретельно проставляючи всі позначення у своїх партитурах [16, 97].

Таким чином, динаміка у музиці – це не лише технічний засіб регулювання сили звучання, а насамперед потужний інструмент вираження змісту. Її справжня цінність полягає в тому, щоб, будучи грамотно і вдумливо виконаною, вона розкривала глибину емоційного та ідейного задуму композитора, формуючи цілісність художньої форми [42, 58].

Потрібно, також, згадати про *фразування*.

Фразування – це логічна й художньо обґрунтована побудова музичної думки, що охоплює організацію музичного речення, фрази чи періоду. Його

сутність полягає у виразному, осмисленому виконанні окремих фраз, яке спрямоване на найповніше розкриття образного змісту твору відповідно до внутрішньої логіки розвитку музичної ідеї [48, 294].

Фразування тісно пов'язане з інтонаційно-ритмічною структурою мелодичної лінії та з її опорними моментами – звуками, що визначають напрямок і характер руху мелодії. Часто опорні звуки не збігаються із сильними долями такту, і саме це створює живий пульс музики. Напруга, що виникає в русі до опорного звуку, або її спад можуть бути підкреслені динамічними позначеннями – *crescendo* чи *diminuendo*. Зазвичай такі звуки виконуються з більшою виразністю, повнотою звучання, формуючи природний рельєф музичної фрази [47, 51].

Фразування допомагає виконавцю зрозуміти сутність мелодії, її смисловий напрям – «куди веде» музична думка. Як зазначають науковці – музичне фразування набуває художньої досконалості тоді, коли виконавець вносить у виконання ті нюанси, що відповідають внутрішній експресії фрази. Воно має відображати логіку розвитку музичної думки, залишаючись природним і гармонійним у межах загального емоційного потоку твору. Лише тоді внутрішня експресія фрази виражається ясно, чітко і зрозуміло [42, 60].

Однак справжнє фразування потребує від виконавця тонкого відчуття міри. Надмірне дроблення музичної лінії, надто різке підкреслення опорних звуків або формальне ділення за тактами позбавляють виконання живості та цілісності.

Частою помилкою є надмірна динамічна різноманітність у мелодії, яка потребує, навпаки, рівного, однорідного звучання – як за гучністю, так і за тембром. Такі вимоги особливо властиві виконанню поліфонічних творів, де головним завданням виконавця є досягнення внутрішньої рівноваги, чіткості ліній та ясності музичного змісту [5, 105].

Під час виконання музичних творів потрібно пам'ятати про умовність динамічних позначень і відносність їх сприйняття [5, 104].

Високохудожнє виконання музичного твору вимагає глибокого, свідомого ставлення до динамічних вказівок і творчого підходу до способів їх реалізації.

Динамічні позначення у нотному тексті не мають абсолютного значення – їх виконання завжди відносно й залежить від безлічі чинників. Неможливо досягти однакової сили звучання у двох виконавців, навіть якщо вони дотримуються одних і тих самих динамічних позначень: відмінності у манері гри, тембрових якостях, акустичних властивостях інструмента неминуче впливають на результат [25, 36].

Крім того, сприйняття динаміки є індивідуальним – слухачі можуть по-різному відчувати інтенсивність звучання. Дослідження показують, що динамічний слух має *зонний* характер, тобто людина сприймає не окремі фіксовані рівні гучності, а відносні співвідношення між ними [7, 177].

Динамічні відтінки не є абсолютними: *pianissimo* (*pp*) після *piano* сприймається інакше, ніж після *forte*. Те саме стосується й інших позначень – їх значення завжди визначається контекстом. Наприклад, *pp* після *piano* може звучати відносно гучніше, ніж в іншій ситуації [44, 55].

Слухова увага особливо чутлива до змін динаміки. Тривале виконання в одному й тому ж нюансі поступово притуплює сприйняття: при довгому *forte* або *fortissimo* слух втомлюється, і сила враження зменшується. Навпаки, якщо після тривалого *pp* з'являється *forte*, воно сприймається набагато яскравіше [18, 99].

У деяких випадках виконавець повинен свідомо «переоцінювати» динамічні вказівки, коли буквально їх виконання не відповідає художньому задуму. Це може бути зумовлено акустичними умовами залу, особливостями інструмента, регістровими змінами або балансом у ансамблі [14, 103].

Показовими є приклади із перекладами оркестрових творів для скрипки й фортепіано. Наприклад, у партії скрипки позначено *forte*, тоді як акомпанемент у фортепіано – *pianissimo*. У симфонічному контексті це логічно – слабший супровід підкреслює солюючу партію, проте у фортепіанному перекладі механічне перенесення цих вказівок вимагає корекції для досягнення художньої рівноваги [18, 101].

Отже, педагог-виконавець повинен не лише уважно ставитися до динамічних позначень, а й критично осмислювати їх, виявляючи ініціативу у виборі динамічних засобів відповідно до змісту й виразного задуму музичного твору.

Потрібно зауважити, що ініціатива у виборі динамічних відтінків належить виконавцю. Творчий підхід виконавця до динаміки є невід'ємною складовою мистецтва інтерпретації. Незважаючи на те, що динамічні позначення в нотах часто мають умовний характер, саме виконавець надає їм живого змісту, відтінює їхню виразність і вибудовує цілісний динамічний план твору. Його ініціатива повинна охоплювати не лише окремі епізоди, а й загальну драматургію музичного полотна [14, 116].

Не всі динамічні градації зафіксовані композитором у нотному тексті. Тому виконавець часто самостійно визначає логіку динамічного розвитку – вирішує, де слід відтінити подібні побудови, якщо позначення відсутні, або чи потрібно підтримувати певний нюанс упродовж музичного уривку, якщо цього вимагає виразна логіка фрази. Музикант може вводити додаткові динамічні відтінки, іноді – свідомо послаблювати або пропускати зазначені автором позначення [18, 101].

Проте така виконавська свобода має спиратися на глибоке розуміння стилю й художніх намірів композитора. Ініціатива не повинна суперечити змісту твору, його жанровим та стилістичним особливостям [43, 63].

Одним із найпоширеніших прийомів «додаткової» динаміки є контрастне зіставлення повторюваних мотивів або фраз – наприклад, перше проведення виконують голосніше (*forte*), а повторення – тихіше (*piano*). Такий принцип особливо властивий інтерпретації старовинної музики. Водночас небажано змінювати динаміку при повторенні періодів у творах класичного сонатного циклу (як-от у менуетах), якщо сам автор не передбачив цього у нотах [18, 107].

У скрипковому виконавстві прагнення до кульмінації чи виділення опорних звуків часто супроводжується застосуванням *crescendo*, особливо у незавершених пасажах або в тих місцях, де розвиток мелодії переходить до іншого інструмента.

Виконавець має уникати надмірно тривалих або одноманітних динамічних відтінків, якщо вони не виправдані композиторським задумом. Основний нюанс завжди повинен узгоджуватися з логікою фразування та розвитком музичної думки. Водночас його поява не означає миттєвого й максимального втілення – часто динаміка розгортається поступово, у межах фрази чи епізоду [42, 72].

Наприклад, якщо твір завершується тривалим акордовим звучанням на нюансі *ff*, виконавець може після початкового підсилення дещо «відпустити» звук, щоб потім створити ефект нового хвильового наростання, зберігаючи внутрішній рух і виразність звучання [43, 81].

Таким чином, справжня динамічна майстерність полягає не лише у виконанні вказівок композитора, а й у здатності інтерпретатора оживити їх, розкрити глибину задуму через свідоме й художньо обґрунтоване варіювання динамічних відтінків.

Варто підкреслити, що надмірна частота змін основних динамічних відтінків може негативно вплинути на цілісність сприйняття твору слухачами. Коригування авторських динамічних позначень допустиме лише тоді, коли запропонований виконавцем нюанс глибше і переконливіше розкриває характер певного музичного епізоду, фрази чи мотиву [43, 92].

Відомо, що чимало композиторів, які писали для скрипки, охоче прислухалися до порад видатних виконавців щодо використання динамічних, тембрових та штрихових засобів. Саме завдяки такій взаємодії митців – композитора і скрипаля – постали багато визначних творів скрипкової літератури.

Разом із тим, будь-яке відхилення від авторських вказівок має бути художньо вмотивованим і логічно обґрунтованим. Тому питання виконавської ініціативи у виборі динамічних відтінків неможливо розглядати поза контекстом професійного рівня та художньої зрілості самого виконавця [47, 32].

Щодо поступових динамічних переходів – найбільшого художнього ефекту динамічні переходи – *crescendo* та *diminuendo* – досягають тоді, коли вони

виконуються поступово в межах певного музичного відрізка. Для цього виконавцеві слід чітко визначити початковий та кінцевий рівень гучності [42, 55].

Нерівномірне виконання *crescendo* призводить до передчасного досягнення кульмінації, що спотворює авторський задум. Щоб уникнути надмірного наростання або ослаблення звуку, *crescendo* бажано починати трохи нижче основного нюансу, а *diminuendo* – дещо гучніше [47, 39].

У виконавській практиці *crescendo* часто поєднується з прискоренням руху (*accelerando*), а *diminuendo* – з уповільненням (*ritardando*). Таке поєднання допустиме лише тоді, коли воно не суперечить художньому змісту твору та виконується з почуттям міри. У більшості випадків – особливо в класичному репертуарі – зміна темпу під час динамічних переходів недоцільна [41].

Плануючи поступові динамічні зміни, виконавець має враховувати логіку розвитку мелодичної лінії: динамічний процес не буде переконливим без чіткого розуміння її напрямку й кульмінаційних моментів [25, 87].

Високої майстерності потребує виконання раптових динамічних контрастів. Нюанси *subito forte* та *subito piano* здатні передати миттєву зміну настрою, підсилити гармонічний або мелодичний ефект. Часто виконавці досягають вражаючої виразності, передаючи такі контрасти без будь-яких пом'якшень. У деяких випадках коротка *цезура* (або *люфт-пауза*) допомагає підкреслити контраст, запобігаючи «поглинанню» нового нюансу попереднім звучанням [6, 95].

Головним завданням педагога-виконавця є здатність у кожній конкретній ситуації точно визначати необхідну ступінь гучності звуку. Один і той самий динамічний відтінок у різних умовах може мати різне художнє значення та емоційний вплив. Важливо, щоб усі динамічні засоби служили розкриттю художнього змісту та характеру твору [41].

1.2. Базові закономірності звукоутворення на струнному інструменті.

Щоб опанувати динамічні засоби виразності, виконавець повинен мати розвинений музичний слух, витончений художній смак, глибоке відчуття стилю та вміння проникливо «прочитати» музичний текст. Важливою складовою є й технічна досконалість, без якої неможливо досягти яскравого і переконливого динамічного звучання. Оволодіння динамічними й тембровими засобами вимагає глибокого розуміння закономірностей звукоутворення та звуковидобування на струнному інструменті [31].

Велике значення має темп виконання твору або його окремих частин. Виконавець повинен знати специфіку звучання інструмента за різних умов і вміти використовувати його природні можливості для досягнення найкращого результату. Особливо важливою є техніка правої руки, адже саме вона визначає рівень володіння динамікою [43, 52].

Для якісного виконання динамічних відтінків необхідно дотримуватись таких принципів:

- Визначати оптимальний натиск смичка і швидкість його руху по струні;
- Раціонально розподіляти смичок у процесі виконання *crescendo* та *diminuendo*;
- Контролювати та змінювати точку дотику смичка і струни між підставкою та грифом;
- Використовувати прийоми, що сприяють плавності звучання – непомітну зміну смичка, легкий поворот тростини, поступове переміщення смичка до грифа у *pianissimo* [18, 36].

Працюючи над досягненням бажаного тембрового ефекту, необхідно враховувати властивості струни, на якій виконується даний уривок [25, 74].

Слід пам'ятати, що акустична природа скрипки сприяє виникненню певних природних динамічних тенденцій. Так, у висхідних гамах звучання природно посилюється, а в низхідних – послаблюється. Виконавець має враховувати ці

закономірності, щоб уникнути надмірного форсування або, навпаки, втрати яскравості звуку. Необхідно не допустити ослаблення звучності в низхідних пасажах, якщо не передбачено *diminuendo*, і уникати мимовільного наростання у висхідних [44, 43].

У виконавській практиці трапляються випадки, коли природні властивості інструмента або сприяють, або ускладнюють реалізацію художнього задуму. У будь-якому разі специфіка інструмента залишається важливим чинником, що істотно впливає на інтерпретацію музичного твору [22, 14].

Щодо нюансів *forte* і *piano* – нюанс *forte* (голосно) означає не лише підвищену гучність, а й повноту, насиченість та силу звучання. Досягнення цього ефекту забезпечується вільним, розкутим звукоутворенням, що базується на широкому проведенні смичка та правильному виборі точки його дотику до струни. Частою помилкою є прагнення виконати *forte* лише за рахунок надмірного тиску руки на смичок без відповідного прискорення його руху, що призводить до «затисненого», неякісного звуку. Так само небажаним є слабке притискання струн пальцями лівої руки, особливо у високих позиціях на струнах *ре* та *соль* [42, 51].

Важливу роль відіграє і положення інструмента. Коли скрипку тримають дещо вище, зменшується тиск лівого плеча на нижню деку, що створює кращі умови для природного, вільного звучання [46, 168].

Нюанс *piano* (тихо) вимагає особливої технічної витонченості. Для його досягнення використовується менша частина смичка, зменшується натиск і точка дотику наближається до грифа. Найчастіше *piano* виконують у верхній або середній частині смичка, оскільки у нижній його половині це завдання стає значно складнішим. Тому необхідні спеціальні вправи, спрямовані на розвиток свободи рухів руки та точного контролю натиску смичка на струну [47, 46].

Варто уникати типових помилок при виконанні *piano*:

- Надмірно напружене утримання смичка;
- Занадто повільний рух смичка;
- Нечітке, надмірно широке вібрато;

- Недостатня активність пальців лівої руки [46, 115].

Потрібно наголосити, що не всі виконавці приділяють належну увагу відтворенню *piano*. Навіть під час гри з сурдиною деякі скрипалі нехтують збереженням індивідуального тембру інструмента. Однак варто пам'ятати: як у музиці, так і в мові, справжню переконливість створює не сила звучання, а виразність та глибина виконання [25, 62].

Щодо *crescendo* та *diminuendo* – поступове наростання звуку (*crescendo*) зазвичай досягається розширенням амплітуди руху смичка, збільшенням його швидкості та посиленням натиску на струну. При проведенні смичка вгору у повільному темпі надмірний тиск часто виявляється зайвим, тому виконавець має враховувати різницю у вазі смичка в його окремих частинах. Для більш насиченого звучання при русі смичка вниз застосовують прискорення та посилений натиск [33, 196].

Зворотний процес – *diminuendo* (поступове зменшення гучності) – при русі смичка вниз зазвичай відбувається природно, за рахунок поступового ослаблення звуку. Під час ведення смичка вгору ефект димінуендо досягається уповільненням руху та зменшенням тиску на струну. Водночас зменшувати натиск пальців лівої руки на струни не рекомендується, оскільки це негативно впливає на чіткість інтонації та виразність звучання [41].

Розглянемо *атаку звуку* та *акцент*.

Виконавець повинен уміти добувати звук з певною силою, характером і в точно визначений момент. Акцент називають «головною *зброєю* скрипаля». Частою проблемою є надмірна обережність у момент початку звучання, коли скрипаль занадто довго готує смичок до торкання струни, через що втрачається свобода руху правої руки. У таких випадках доцільно застосовувати ширший, вільний жест, що забезпечує природну атаку звуку [44, 93].

Характер, амплітуда та інтенсивність руху залежать від динамічного відтінку й образного змісту музичного фрагмента. Існує кілька способів звукової атаки. Для м'якого, неакцентованого початку звуку при русі смичком угору

потрібно заздалегідь підготувати його на струні, щоб уникнути поштовху або підстрибування трості в момент дотику [46, 203].

Якщо звук починається біля колодочки без акценту, можна або злегка натиснути смичком на струну заздалегідь, або розпочати рух з невеликого, плавного жесту. У першому випадку важливо уникати скрипучого призвуку, що виникає при надмірному натиску; у другому – не допустити надмірного «роздмухування» звуку [25, 106].

Усі прийоми звукової атаки залежать від характеру *акцента*, який є одним із найважливіших засобів музичної виразності. Акценти застосовуються не лише для виділення опорних звуків мелодії, але й для підкреслення загальної динаміки та внутрішнього енергетичного розвитку музичного образу [42, 102].

Виразність і декламаційність досягаються чітким початком звуку та його поступовим ослабленням. Основний наголос припадає на атаку звуку, після чого відбувається плавне *diminuendo*. Важливо, щоб це *diminuendo* не порушувало мелодійної цілісності між звуками. Акценти можуть мати різний характер – від гострих, наближених до *sforzato*, до м'яких, агогічних, коли підкреслення досягається за рахунок легкого подовження звуку [46, 167].

На смичкових інструментах акцент виконується за допомогою:

- Посиленого натиску смичка (з подальшим його миттєвим послабленням);
- Прискореного проведення смичка;
- Кидка або короткого ударного руху [44, 98].

Вибір конкретного прийому залежить від художнього задуму виконавця та змісту музичного фрагмента. Акцент будь-якого типу повинен відповідати загальному динамічному відтінку. Л. Ауер зазначав, що точне виконання акценту є основою всієї динаміки музичного виконання, підкреслюючи, що акцент як у *forte*, так і в *piano* є незмінним засобом правильної інтерпретації твору [19, 412].

Ліва рука доповнює роботу правої, посилюючи акцент завдяки швидкій зміні позицій, інтенсивному *vibrato* в момент атаки звуку або легкому удару

пальця по струні. Водночас потрібно уникати надмірного натиску смичка, що може призвести до грубого звучання. Виконуючи акцент кидком, не варто допускати вертикального удару по струні – горизонтальний рух смичка забезпечує м'якше зіткнення та чистий, ясний, резонансний звук [19, 412].

Як уже зазначалося, динаміка тісно пов'язана з іншими засобами музичної виразності, зокрема з вібрацією. Тут відіграють значну роль технічні прийоми лівої руки на формування динамічної виразності виконання. Ліва рука відіграє важливу роль у формуванні акцентів – через швидку зміну позицій, інтенсивну вібрацію в момент атаки звуку, а іноді й за допомогою короткого удару пальця по струні [44, 123].

Основне призначення вібрації полягає у збагаченні звуку тембровими відтінками. Використання цього прийому сприяє виразнішому підкресленню окремих звуків – як у поєднанні з акцентом смичка правої руки, так і в плавному *legato*. У другому випадку вібраційне підкреслення окремих тонів не повинно порушувати безперервності кантиленного звучання. На нюансі *forte* виконавець застосовує широку, розгорнуту вібрацію, тоді як на *piano* – більш дрібну та інтенсивну. Уміння користуватися вібрацією різної амплітуди й частоти, узгоджуючи її з емоційним змістом твору, є необхідною умовою художньо досконалого виконання [42, 31].

Глісандо (від італійського *glissare* – ковзати) забезпечує плавний перехід до нової позиції, спрямований до наступного звуку. Виконане з належним відчуттям руху, воно підсилює виразність інтонації та може розглядатися як засіб динамічного акцентування за умови збереження м'якості ведення смичка й природності переходів [43, 55].

Різноманітні прикраси (мелізми) також перебувають у тісному зв'язку з динамікою. Наприклад, *gruppetto* не лише виконує декоративну функцію, а й підкреслює імпульс руху – «розгін» або стрибок на широкий інтервал, що часто супроводжується *crescendo* [31].

У протяжній *trpeli* (*trillare*) виявляється прагнення до опорного звуку, у який вона розв'язується; цей рух зазвичай підтримується динамічним розвитком – *crescendo* або *diminuendo*. Такі прикраси, як *форшлаг*, *мордент* чи *коротка трель*, тісно пов'язані з акцентуванням: вони виділяють і підкреслюють той звук, до якого належать. Акцент, виконаний правою рукою при програванні короткого мелізму, не є лише технічним прийомом – він становить органічну частину художнього змісту виразового елементу [30].

Варто звернути увагу на особливості виконання динамічних відтінків у подвійних нотах. Виконання подвійних нот вимагає більш щільного контакту смичка зі струнами, що забезпечує рівномірність і насиченість звучання. Проте деякі виконавці схильні до надмірного натиску смичка, що призводить до різкого, «затиснутого» тону [26].

Методична праця К. Флеша [50] містить схематичне зображення, яке допомагає досягти збалансованого звучання на двох струнах одночасно. Згідно з його рекомендаціями, важливо вміти раціонально розподіляти вагу та силу натиску смичка залежно від конкретних умов гри. Лінії над інтервалами у схемі позначають положення смичка щодо двох струн, яке змінюється відповідно до різниці у висоті струн над грифом. При цьому смичок повертається в бік струни, притиснутої пальцем у вищій позиції.

Не завжди доцільно застосовувати надмірно щільний натиск на обидві струни. Якщо необхідно виокремити мелодичний голос, слід злегка посилити натиск саме на тій струні, де проходить мелодія. Це особливо важливо, коли мелодія звучить у нижньому голосі [50].

Іноді виконавці самостійно додають октави, подвоюючи мелодичну лінію з метою посилення звучності. Однак подібне рішення не завжди досягає бажаного ефекту: при грі октавами гострота звуку втрачається, і загальна звучність може, навпаки, зменшитися. У динамічному відтінку *piano* спостерігається протилежне явище – верхній звук октави зазвичай набуває надмірної яскравості або різкості, тому його слід відповідно пом'якшити [50].

Потрібно згадати про особливості використання динамічних відтінків у виконанні творів поліфонічного стилю. Динамічні відтінки відіграють надзвичайно важливу роль у процесі виконання творів поліфонічного стилю, оскільки саме вони забезпечують рельєфність фактури, виокремлення окремих голосів і досягнення гармонійного тембрового балансу. Зокрема, в *сонатах і партитах Й. С. Баха для скрипки соло* динаміка стає одним із ключових засобів розкриття поліфонічної структури, створюючи відчуття багатоголосся навіть в умовах одноголосного або акордово-арпеджійного викладу [25, 74].

Рельєфне проведення поліфонічних ліній у творах Баха досягається завдяки динамічному та тембровому зіставленню голосів, що дозволяє виконавцю передати багатогарбованість музичного мислення композитора. У фугах із сонат для скрипки соло динамічні контрасти часто підкреслюють появу теми в новому голосі – зазвичай це здійснюється шляхом зміни основного динамічного відтінку. Наприклад, вступ теми в другому голосі може бути виділений більш яскравим, енергійним звучанням початку фрази або, навпаки, м'яким контрастом, що створює відчуття глибини звучання [14, 130].

Важливим завданням виконавця є досягнення рівноваги між голосами при виконанні акордів, де потрібно уникати домінування однієї струни над іншою. Для цього необхідно свідомо розподіляти вагу та силу натиску смичка, враховуючи акустичні властивості інструмента. При грі триструнних акордів оптимальним є положення смичка на рівні середньої струни, що забезпечує плавність переходів і пом'якшує різкість звучання верхнього регістру. Особливої уваги потребують акорди, які виконуються послідовно вниз смичком: у таких випадках важливо уникати надмірного наближення смичка до грифу, аби не втратити чіткості звучання [12, 40].

У поліфонічному викладі доцільно виділяти той голос, який несе основне мелодичне навантаження – він може розташовуватися не лише у верхньому, а й у середньому або нижньому регістрі. Використання скорочених контрапунктних нот дозволяє зробити тему більш виразною, особливо в нижньому голосі

(наприклад, на струні *re*), де звук має природну глибину й вагомість. Такий прийом є типовим для двоголосного викладу, в якому тема та контрапункт взаємодіють у тісному динамічному балансі [4, 15].

Певні труднощі виникають у виконавця, коли мелодичний голос розташований у верхньому регістрі. У цьому випадку окремі ноти можуть звучати надмірно яскраво й вибиватися з контексту гармонійної палітри, що негативно впливає на цілісність фразування. Тому особливого значення набуває контроль за тембровою рівновагою та збереженням чіткої ритмічної основи [42, 23].

Під час виконання поліфонічних творів важливо дотримуватися стилістичної єдності тембру й динаміки кожного голосу. Кожен голос повинен зберігати свою інтонаційну характерність і динамічну логіку, невід'ємну від загальної архітекτονіки поліфонічної тканини. На практиці, однак, виконавці не завжди дотримуються цього принципу – іноді через технічну складність або прагнення до зовнішнього звукового ефекту допускаються відхилення, які порушують стилістичну чистоту та баланс голосоведіння [44, 128].

Таким чином, динамічні відтінки в поліфонічних творах не лише визначають виразність і пластичність звукової форми, а й стають засобом розкриття внутрішньої логіки музичного мислення композитора, забезпечуючи глибоке розуміння і художню достовірність інтерпретації.

Також, динамічні відтінки у виконавській практиці нерозривно пов'язані з тембровими змінами, адже саме завдяки взаємодії динаміки та тембру формується повноцінна художня виразність звучання. Струнно-смічкові інструменти мають надзвичайно широкий спектр звукових барв, що дозволяє виконавцеві наслідувати тембри інших інструментів, розширюючи палітру виразових засобів. Так, виконання на *piano* поблизу або безпосередньо *на грифі* з використанням швидкого руху смичка створює враження м'якого, повітряного звучання, подібного до флейти. У нотному тексті цей прийом позначається як *sul tasto* або *flautato (flautando)*, тобто «у флейтовій манері». Натомість, якщо грати у *середині смичка* між підставкою і грифом, особливо при нюансі *mezzo-forte* на довгих

звучах, тембр скрипки набуває оксамитового забарвлення, що нагадує звучання кларнета.

Коли ж смичок наближається до підставки (*sul ponticello*), особливо в повільному темпі, виникає інший звуковий ефект – більш яскравий, пружний, з «дерев'яним» призвуком, який можна порівняти з тембром гобоя. Безумовно, це уподібнення є відносним, однак воно відкриває перед виконавцем величезні темброві можливості, що збагачують його звукову палітру [14, 93].

Скрипаль має володіти широким арсеналом спеціальних прийомів, за допомогою яких створюються різноманітні темброві ефекти, серед яких: *флажолети*, гра біля підставки (*ponticello*), гра на грифі (*flautando*), *pizzicato* правою та лівою рукою. Ці засоби не завжди систематично опрацьовуються під час навчання, тому їх практичне використання зазвичай залишається недостатньо впевненим і не дає бажаної виразності [42, 41].

Зміна забарвлення звуку безпосередньо залежить від місця торкання смичка до струни. Виконавець повинен уміло варіювати це положення в межах простору між грифом і підставкою, використовуючи повний спектр можливих динамічних і тембрових градацій. Такий підхід допомагає уникнути монотонності, забезпечити гнучкість і багатство звучання [44, 69].

Водночас варто пам'ятати, що використання різних тембрових фарб і звукових ефектів має бути обґрунтованим художньо. Їхнє застосування виправдане лише тоді, коли воно сприяє реалізації авторського задуму, посиленню емоційного змісту музичного твору і відповідає його стилістичній природі [43, 21].

Найпоширенішими недоліками у сфері динаміки виконання, за спостереженнями дослідників, є ті, що безпосередньо пов'язані з некоректним використанням засобів звуковидобування та контролю смичка [27, 139].

➤ *Невиправдані «роздування» і «згасання» звуку.*

Цей недолік виникає внаслідок нечіткої атаки звуку, пасивного початку руху смичка та подальшого несвідомого прискорення його ведення, що

супроводжується надмірним натиском на струну. У результаті звук набуває нерівного, «дихаючого» характеру, втрачаючи ясність та логічність фразування. Для усунення цього дефекту рекомендується виконання спеціальних вправ, спрямованих на формування активнішої, виразнішої атаки звуку. Створення короткого акценту з подальшим природним послабленням дозволяє досягти декламаційної чіткості звукового початку і запобігти ефекту «роздування». Причиною слабкої атаки може бути також неузгоджена робота пальців лівої руки зі смичком. У таких випадках рекомендується акцентувати кожен звук під час вивчення швидких п'єс у повільному темпі, стежачи за точним співпадінням падіння і підняття пальців із моментами зміни напрямку смичка [27, 140].

➤ *Надмірне, невиправдане акцентування початку звуку.*

Іноколи виконавці схильні до надто настирливого підкреслення атаки, що суперечить художньому змісту твору і порушує його стильову цілісність. Для подолання цього недоліку доцільно виконувати вправи з плавною, м'якою зміною смичка. Корисним є тренування в повільному веденні смичка на довгих звуках, з поділом його на умовні частини та постійним контролем рівності звучання. При цьому не слід механічно ділити смичок на математично рівні сегменти – важливішим є відчуття раціонального звукового балансу кожної ділянки [27, 140].

➤ *Надмірне використання штриха *portato* та зайве підкреслення ноти у *legato*.*

Поширеною помилкою є спотворення музичної фрази через надмірне підкреслення кожного звуку там, де передбачене плавне, безперервне ведення *legato*. Така манера створює відчуття роздробленості мелодії та порушує природність музичного руху. Щоб уникнути цього, виконавцю необхідно слідкувати за рівністю звуку та злиттям нот у єдину фразу, не дозволяючи рухові смичка «зраджувати» роботу пальців лівої руки [27, 141].

➤ *Мимовільне сповзання смичка на гриф.*

Цей дефект є одним із найпоширеніших і спричиняє помутніння тембру та втрату яскравості звучання. Часто він виникає під час ведення смичка вниз, коли виконавець переходить із верхніх позицій у нижні. У таких випадках важливо

контролювати точку дотику смичка до струни, не допускаючи її мимовільного зміщення, та своєчасно повертати смичок у правильне положення – ближче до підставки, що забезпечує чистоту й повноту тону [27, 141].

➤ *Некоректна реакція правої руки на технічні труднощі лівої.*

Досить часто під час складних пасажів, особливо в незручних тональностях або в складних ритмічних комбінаціях, права рука інстинктивно реагує напругою – трость смичка надмірно нахиляється в бік грифа, унаслідок чого волосся торкається струни лише краєм, або навіть починає тертися тростью об струну. Це призводить до значного погіршення якості звуку: він стає тьмяним, «плоским» або деренчливим. Уникнути цього можна завдяки розвитку координації між руками, регулярним вправам на розслаблення правої руки та усвідомленому контролю рівноваги смичка [27, 142].

➤ *Педагогічні аспекти роботи над динамікою.*

Під час розучування нового твору педагог повинен від самого початку звертати увагу учня на позначення динаміки, зазначені в нотному тексті. Зрозуміло, що новачок не завжди може одразу виконати всі динамічні вказівки з належною точністю, однак їх поступове засвоєння і свідоме вдосконалення є важливим елементом формування художньо-осмисленої інтерпретації. Лише за умови систематичної роботи над звуковою культурою й відчуттям динамічного балансу виконавець може досягти природності, виразності та стилістичної достовірності звучання [27, 143].

Тут, також, важливими є вправи для вдосконалення якості звучання. Робота над якістю звучання посідає центральне місце у виконавській підготовці скрипаля, адже формування виразного, художньо насиченого звуку є не лише технічним, а й глибоко художнім завданням. Опанування виразного тону невід’ємно пов’язане з розвитком динамічних засобів, через які реалізується образний зміст музики. Саме тому систематичні вправи, спрямовані на вдосконалення звуку, мають стати важливою частиною щоденного навчально-виконавського процесу [44, 121].

Розвиток динамічної гнучкості й тембрової різноманітності може відбуватися як у процесі роботи над «художніми» творами, так і завдяки спеціально підібраним вправам. Останні спрямовані на відпрацювання основних штрихів у різних частинах смичка, з варіюванням сили натиску, швидкості руху, місця дотику до струни й вібраційних характеристик. Такі вправи допомагають виробити чуття звукового балансу у різних регістрах інструмента, а також усвідомлене володіння динамічними відтінками в кожній частині смичка [42, 76].

Розпочинати роботу слід із вправ на довгих звуках середньої гучності (*mezzo forte*), що виконуються в середній частині смичка з м'якою, помірною вібрацією. Поступово необхідно переходити до вправ із варіюванням сили звучання: посилення або ослаблення звуку має супроводжуватися відповідною зміною інтенсивності вібрації. Це сприяє розвиткові чутливого контролю над тональним «диханням» інструмента, вчить виконавця усвідомлювати зв'язок між динамікою, штрихом і тембром [42, 83].

Велике значення у вправах для вдосконалення звуку має слуховий контроль – уважне спостереження за чистотою, рівністю і красою тембру. Не менш важливим є зоровий контроль, який допомагає стежити за правильністю положення смичка, його кута нахилу, рівномірністю ведення та відповідністю точки дотику характеру звуку. Спосіб виконання кожної вправи має визначатися бажаним типом звучання і нюансом, який потрібно досягти. Ці чинники впливають на швидкість руху смичка, силу натиску, точку дотику, а також характер вібрації. Всі ці параметри взаємопов'язані з регістром і висотою позиції [18, 52].

Однією з основних вправ для розвитку якості тону вважається виконання звуків великої тривалості на різних рівнях гучності. Такі вправи традиційно застосовуються у скрипковій педагогіці, адже вони формують відчуття безперервності звуку, стабільності динаміки й чистоти інтонації. На початковому етапі рекомендується виконувати довгі звуки тривалістю до чотирьох четвертей на один смичок у помірному темпі. Згодом тривалість можна поступово

збільшувати – до 20-25 секунд на *forte* і до 50 секунд на *piano*. Головним завданням при цьому є досягнення безперервного, рівного і насиченого звучання протягом усього ходу смичка. Не допускається раптових зупинок, поштовхів або непередбачених змін гучності при зміні напрямку руху. Подібна робота вимагає високої концентрації уваги, терпіння й внутрішньої зосередженості виконавця [43, 71].

Окрім базових вправ на різні динамічні рівні, методисти рекомендують включати до системи щоденних занять такі види вправ: вправи з використанням *crescendo* і *diminuendo*, які допомагають відчувати плавність динамічного розвитку звуку; вправи з подвійними нотами, що сприяють формуванню рівноваги між струнами, зміцненню звукової опори і чистоти інтонування [27, 137].

Загальна тривалість таких занять не повинна перевищувати 15 хвилин на день, оскільки надмірна тривалість може призвести до напруги у правій руці, втрати гнучкості та спотворення природного руху смичка. Для запобігання втомі корисно чергувати вправи на довгих звуках із швидшими штрихами, що виконуються на весь смичок у більш живому темпі. Це забезпечує різноманітність у роботі та зберігає природність м'язового відчуття [27, 138].

Особливу увагу слід приділяти звукові у верхньому регістрі інструмента. Тут важливо не лише контролювати чистоту інтонації, а й досягати прозорого, проте насиченого тембру. При переходах у високі позиції рекомендується наближати смичок до підставки, забезпечуючи щільніше зіткнення волоса зі струною, а також рішуче притискати струни пальцями лівої руки для уникнення небажаних призвуків [42, 54].

Регулярне виконання таких вправ не лише вдосконалює якість звучання, а й виховує у виконавця тонке відчуття звукової культури, вміння керувати динамікою, штрихами, тембровими відтінками, що у підсумку стає основою художньої виразності гри на інструменті [44, 85].

РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ДИНАМІКИ В СУЧАСНІЙ СКРИПКОВІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

2.1. Вплив динаміки імпресіонізму на сучасне скрипкове мистецтво.

Поняття *імпресіонізму* є одним із найпомітніших мистецьких напрямів, що сформувався у Франції наприкінці XIX – на початку XX століття. Термін *impressionisme* походить від французького *impression* – «враження». Він утвердився після того, як Клод Моне назвав свою картину «Враження. Схід сонця». Перші прояви імпресіонізму виникли в живописі, а його засновниками вважають К. Моне, О. Ренуара, К. Піссарро, А. Сіслея та Е. Дега. Художники-імпресіоністи прагнули зафіксувати миттєві враження від реальності, відмовившись від традиційних академічних принципів і започаткувавши нову техніку живопису, засновану на роздільних мазках чистих кольорів, які передавали гру світла та розчиняли форму в повітряному середовищі [47, 29].

У музиці витoki імпресіонізму пов'язують з 1886–1887 роками, коли в Парижі з'явилися перші імпресіоністичні опуси Еріка Саті (зокрема «Сільвія», «Три сарабанди», «Ангели»). Серед провідних представників напрямку вважаються Е. Саті, К. Дебюссі та М. Равель. Поширення імпресіоністичних елементів спостерігалось також у національних композиторських школах: Іспанії (М. де Фалья), Італії (О. Респігі), Великої Британії (С. Скотт), Польщі (К. Шимановський). Вплив імпресіонізму відчутний у творчості Дж. Пуччіні [46, 127].

Характерні риси музичного імпресіонізму:

- барвистість та прозорість звучання, спрямованість на передачу миттєвих емоцій і настроїв;
- духовна «пейзажність», створення витончених жанрових замальовок та музичних образів;
- переважання програмних жанрів – мініатюр, сюїт, симфонічних ескізів;

- колористична гармонія, використання натуральних ладів (*дорійського, фрігійського, міксолідійського*), звернення до григоріанського хоралу, ренесансної поліфонії, музичних традицій Сходу та афроамериканської менестрельної культури;
- деталізована оркестровка, застосування чистих тембрів та нових прийомів звуковидобування [17].

Особливо цікаво розглядати імпресіоністичну естетику у контексті динаміки гри на струнно-смічкових інструментах. Композитори імпресіоністичної доби прагнули максимально розкрити тембровий потенціал кожного інструмента, розширюючи виражальні можливості динаміки та фактури. У 1920–1930-х роках, у міжвоєнний період, відбувається переосмислення жанрових форм і звуковиразових засобів, зокрема й у трактуванні струнних інструментів як носіїв нової тембрової якості [46, 90].

Інтонія є явищем «осмисленого тембру», що відображає властивості інструментального мислення. У XX столітті тембр набуває інтонаційної цілісності, визначаючи мелодику, гармонію, ритм і поліфонію. Саме темброво-інтонаційний аспект стає провідною сферою художнього пошуку музики XX століття [4, 9].

Імпресіоністи створили новий камерно-інструментальний стиль для струнно-смічкових ансамблів, відзначений прозорістю фактури, віртуозними пасажами й витонченими тембровими ефектами. Колористичні принципи призвели до розмивання традиційних мелодичних контурів і підсилення ролі орнаменталіки. Ритмічна організація також зазнала змін: метричні опори стали менш визначеними, що сприяло відчуттю плинності та невловимості музичного руху [32, 4].

Клод Дебюссі вирізнявся серед композиторів свого часу як надзвичайно допитливий і новаторський митець. Він постійно перебував у творчих пошуках, прагнучи удосконалити власну композиторську манеру та збагачуючи музичний досвід вивченням творів новаторів – Е. Гріга, Ф. Ліста та ін. [32, 8].

Дебюссі критично оцінював еволюцію національної французької музичної традиції, дивуючись, чому вона тривалий час розвивалася у напрямках, що, на його думку, віддаляли її від притаманних французькій культурі точності, елегантності та формальної стрункості. Особливою рисою композитора була глибока любов до природи, яку він сприймав як невичерпне джерело музичних образів [4, 10].

Важливою духовною і творчою платформою для Дебюссі став літературно-мистецький салон поета С. Малларме, у якому спілкувалися представники імпресіонізму та символізму. Саме в цьому колі формувалися естетичні ідеї композитора. У світовому мистецтві Дебюссі увійшов в історію як один із найвпливовіших творців музичного імпресіонізму, чия творчість нерідко порівнюється з живописом імпресіоністів – передусім завдяки подібності художніх принципів [4, 11].

На початку 1890-х років композитор звертається до інструментальних жанрів. Одним із найважливіших творів цього періоду стає «Квартет соль-мінор», завершений у лютому 1893 року. Робота над ним була для Дебюссі непростю, адже він обрав значну за масштабом сонатну форму, з якою мав обмежений практичний досвід. Попри паузи у роботі, композитор завершив твір із великою внутрішньою відданістю та творчою напругою [32, 40].

Квартет став важливим перехідним етапом у творчості Дебюссі. У ньому композитор наполегливо розвиває традиційні принципи тематичного та формотворчого мислення, хоча вже у цей період прагнув звільнитися від академічних канонів. Твір складається з чотирьох частин: сонатного алегро, скерцо, андантіно та енергійного фіналу. За інтонаційно-образною природою музика ще зберігає риси традиції, що вже були подолані Дебюссі у його вокальних композиціях [32, 41].

Важливим стимулом до написання квартету стало спілкування з видатним бельгійським скрипалем, композитором і диригентом Еженом Ізаї. У 1880–1891

роках Ізаї активно підтримував французьких композиторів, сприяючи появі значних інструментальних творів [33, 194].

Дебюссі відзначався підкресленим темброво-колористичним мисленням, тонким відчуттям живописності й ритмічним рухом, що асоціюється з хореографічністю. Звернення до жанру квартету певною мірою зближує композитора з естетикою Ц. Франка, хоча за художньою природою Дебюссі принципово інший – більш експресивний, нервово-чутливий, із надзвичайно витонченим тембровим мисленням [33, 195].

Форма квартету Дебюссі відзначається вільністю: попри циклічність і тематичну єдність, у ній зустрічаються значні відхилення від класичної сонатної логіки, що надає твору рис сонати-фантазії. Перша частина відкривається основною темою всього циклу з характерною синкопованістю та фрігійським зниженням другого ступеня. Динамічні синкопи, акцентування слабких долей, хвилеподібність розвитку, варіантність інтонацій та секвенційне наростання – риси, близькі до стилю К. Сен-Санса, Ц. Франка та Е. Гріга. Проте у Дебюссі ці процеси мають інший характер – без гострих кульмінацій, із м'якою хвилеподібною побудовою [32, 23].

У Дебюссі особливо проявляються прикмети стилю майбутнього імпресіоніста: сріблястий «дзвін» тріольних фігурацій, цілотнові пасажі та стрімкий унісонний спад у пентатоніці в коді частин [32, 24].

Композитор не міг збагнути, чому вітчизняна музична традиція протягом тривалого часу рухалася шляхами, що віддаляли її від властивих французькому мистецтву точності, чистоти й стрункості форми. На переконання Дебюссі, саме ці риси становлять невід'ємну сутність французької музичної культури. Природа посідала виняткове місце у його світосприйнятті – він відчував її як одухотворене звукове середовище, сповнене безмежних музичних відтінків. «Ми не чуємо довкола себе тисячі шумів природи, не сприймаємо в повній мірі цієї музики, такої багатой і різноманітної», – зазначав композитор [32, 27].

Творча атмосфера, у якій формувався Дебюссі, була тісно пов'язана із колом французьких митців-символістів. Він часто відвідував літературні зустрічі у домі поета Стефана Малларме, де спілкувався з провідними представниками імпресіонізму й символізму. Саме тому творчість Дебюссі нерідко порівнюють із живописом імпресіоністів, а його естетичні принципи вважають паралельними до художніх пошуків тогочасного французького мистецтва. Недаремно він увійшов до історії культури як один із найяскравіших представників музичного імпресіонізму [32, 28].

На початку 1890-х років композитор створив низку інструментальних композицій, серед яких особливе місце посідає струнний квартет g-moll, завершений у лютому 1893 року. Звернення до такої масштабної форми як сонатний цикл стало для нього серйозним творчим випробуванням. Робота над твором просувалася нелегко: Дебюссі неодноразово відкладав і поновлював написання, однак, завдяки наполегливості та величезній внутрішній енергії, завершив задум [32, 28].

Цей квартет є перехідним твором у його творчому розвитку. У ньому композитор ретельно опрацьовує техніку тематичного розвитку та форму, хоча вже прагне звільнитися від традиційної класично-романтичної логіки. Цикл складається з чотирьох частин: сонатного алегро, скерцо, андантіно та жвавого фіналу. Звуковий образ твору в цілому ще тяжіє до традицій, які Дебюссі вже подолав у своїй вокальній музиці [49].

Спонукальним чинником до створення квартету стала, зокрема, творчість бельгійського композитора, диригента й видатного скрипаля Ежена Ізаї. У 1880–1891 роках Ізаї суттєво сприяв утвердженню інструментальної музики французьких авторів, популяризуючи їхні твори у Європі. Саме завдяки йому широкого визнання набули Соната для скрипки Ц. Франка і «Поема» Е. Шоссона. Дебюссі високо цінував Ізаї, захоплюючись його артистизмом і людською шляхетністю. Недарма скрипаля називали «Лістом скрипки». Прем'єра квартету

відбулася у виконанні квартету Ізаї 1893 року в Національному музичному товаристві в Парижі [49].

У цьому творі Дебюссі посилює увагу до колористичних ефектів, тяжіє до витонченої пластики музичного руху, до поетичності, натхненної символізмом. Звернення до квартетного жанру тимчасово наближує його до естетики Цезаря Франка, хоча композитор зберігає властивий лише йому темперамент – нервовий, динамічний, сповнений чутливої емоційності та інтелектуальної витонченості [49].

Форма квартету надзвичайно вільна. Попри використання циклічних і тематичних зв'язків, автор допускає численні відхилення від традиційної сонатної форми, що надає твору риси сонати-фантазії. Перша частина відкривається головною темою – енергійною, побудованою на синкопах і характерному фрігійському зниженні другого ступеня. Вона динамічна, замкнена за структурою, що робить її зручною для варіювання. Музичний розвиток вибудовується на чергуванні емоційних хвиль, тембрових контрастів і секвенційних підйомів, що споріднює стиль Дебюссі з творчістю К. Сен-Санса, Ц. Франка та Е. Гріга. Однак, на відміну від них, у Дебюссі кульмінації менш різко окреслені: напруга нарастає і швидко розсіюється. Проте вже у першій частині помітні риси майбутнього імпресіоністичного стилю – мерехтлива «гра» тріолей, цілотнової послідовності, пентатонічні унісони, що з'являються, зокрема, у коді [32, 30].

Частина починається викладом головної теми, позначеної авторами ремаркою *«жваво та дуже рішуче»*, яка задає загальний характер музичного руху. Варто зазначити, що у тематичному матеріалі відчувуються іспанські інтонаційні звороти. Починаючи ще з творчості Ж. Бізе та Е. Лало, іспанська мелодика й ритміка міцно увійшли в арсенал французьких композиторів. Цей характерний інтонаційний колорит зустрічається й у М. Равеля та К. Дебюссі не лише в композиціях, безпосередньо пов'язаних з іспанською тематикою, а й в інших творах, зокрема у струнному квартеті Равеля та Скрипковій сонаті Дебюссі [49].

Проте ладово-інтонаційна природа першої теми квартету Дебюссі все ж має переважно французький характер. Її вирізняють вишукана внутрішня стриманість, цілісність мислення та прозорість формотворення – риси, що традиційно асоціюються саме з французькою художньою культурою. У подальшому розгортанні головної теми, зокрема в рухливих секстакордах супроводу, можна знайти певні паралелі з музикою Бізе [54, 59].

У цьому епізоді особливо цікавою є динамічна лінія: Дебюссі починає супровід із *pp*, поступово нарощуючи звучання до широкого *crescendo*, а потім знову повертається до *pp*. Такі «колористичні хвилі» надають звучанню живої дихальності та імпресіоністичної гнучкості [49].

Друга тема наділена менш виразним обрисом і не відіграє провідної ролі у драматургії частини – настільки, що не з'являється навіть у репризі. Основний розвиток першої частини зосереджено навколо головного тематичного зерна. Музичний матеріал розгортається з великою інтенсивністю й емоційною напругою. Надзвичайно ефектним є початок розробки: після кульмінаційного завершення експозиції музика ніби обривається, і головна тема повертається в несподіваному тембровому забарвленні – у басовому регістрі віолончелі, що створює відчуття внутрішнього драматичного перелому [32; 49].

Подальший розвиток музичного матеріалу відбувається безперервно, формуючи цілісну драматургічну лінію, що розгортається «єдиним потоком». Головна тема повертається у трансформованому вигляді – композитор вводить її в цілотноному ладі, що докорінно змінює її інтонаційний характер і створює відчуття нової, майже містичної звукової атмосфери. Після цього настає інший епізод – мрійливо-заглиблений, однак водночас пристрасний, який поступово нарощує емоційну напругу та приводить до кульмінації, побудованої на стрімких пасажах усіх інструментів [32; 49].

У репризі друга тема не повертається у своєму первинному вигляді – замість неї Дебюссі подає кілька ліричних фраз, що виконують функцію емоційної розрядки. Завершальний розділ опирається на мотив, узятий із

матеріалу розробки, і витриманий переважно в ніжній, камерній динаміці (*p*, *pp*), що підкреслює делікатність фактури. Натомість у коді ритмічний і фактурний рух знову набуває стрімкого характеру: ансамбль виконує яскраві унісонні пасажі на *ff*, збудовані на пентатоніці, що надає звучанню експресивної сили та фінальної переконливості [32; 49].

Таким піднесенням і схвильованим жестом завершується перша частина – драматично насичена, експресивна, майже поемна за задумом. Дослідники справедливо вважають її однією з найбільш емоційно напружених сторінок у творчості Дебюссі. Поруч зі струнним квартетом, аналогічний спектр глибоких почуттів і витонченої експресії виявляють такі твори композитора, як перший оркестровий ноктюрн «Хмари», а також фортепіанні п'єси «Сарабанда» й «Кроки на снігу», що демонструють нову поезику узвишся та внутрішньої зосередженості [32; 49].

Друга частина квартету, яка частково тяжіє до жанрової природи скерцо, має позначення «*Досить жваво і дуже ритмічно*». Вона написана в тональності соль-мажор і метричному розмірі 6/8. Початок вирізняється енергійним імпульсом: перша скрипка та віолончель подають чотири акцентовані акорди в динаміці *f*. Їм відповідає короткий, рельєфний, ритмічно чіткий мотив альт, що варіює головну тему першої частини. Почерговість та повтор мотивів формують характерну моторику. Важливо, що Дебюссі майстерно використовує *pizzicato*, створюючи яскраві динамічні контрасти: упродовж кількох тактів послідовно змінюються *pp*, *p*, *crescendo*, *diminuendo*, *mf*, а часте застосування *sf* увиразнює поліметричний та поліритмічний характер фактури [32; 49].

Після інтенсивного наростання мотив альт передається першій скрипці, а роль *pizzicato* переходить до другої скрипки. Далі, на річці *p*, кантиленний фрагмент *arco* з'являється у віолончелі та веде до середнього розділу в *Es-dur* із супроводом *pizzicato* на *p*. На плавному, прозорому гармонічному тлі альт та другої скрипки, підтриманих м'яким *pizzicato* в партіях віолончелі та першої скрипки, звучить нова, протяжна й співуча варіація основного тематичного зерна. Згодом вона

з'являється і в *C-dur*. Епізодичні акорди на *pizzicato* у віолончелі та альті ніби повертають слухача до ритмічної енергетики перших тактів [32; 49].

Середній розділ завершується у ліричному, м'якому тоні, після чого початковий ритмічний мотив повертається у приглушеному, ніжному звучанні, що підкреслює тонку психологічну драматургію частини та її імпресіоністичний характер [32; 49].

У десятому такті розпочинається новий образний епізод. Його основу становить хвилюючий, внутрішньо напружений рух шістнадцятими тріолями, який тихісінько, у нюансі *ppp*, з'являється спершу у віолончелі, а далі поступово передається альту та другій скрипці. Цей пульсуючий, невловимий фон створює особливу акустичну атмосферу, на тлі якої перша скрипка вступає зі світлим, але пристрасним монологом на струні **солі**, виконаним у динаміці *f* з акцентами на кожній ноті. Контраст між надзвичайно тихим акомпанементом і виразною, енергійною мелодичною лінією породжує ефект напруженого внутрішнього руху [32; 49].

У репризі відбувається важливе метроритмічне перетворення: з'являється новий розмір $15/8$, який надає музиці відчуття «*нерівного дихання*». Усі інструменти переходять на *pizzicato* у надзвичайно м'якому *pp*, і цей своєрідний пунктирний п'ятидольний пульс зберігається майже до закінчення епізоду. Згодом композитор повертає *arco*, застосовуючи характерний для його письма цілотоновий звукоряд, що вносить ефект примарності й відстороненості [32; 49].

У коді, знову в розмірі $6/8$, повертається нагадування про попередню драматичну хвилю – з'являються відлуння стривоженого руху, виконані в найтоншому *ppp*. Тут особливо яскраво відчутна майстерність Дебюссі у відтворенні звуків природи: динамічні нашарування, легкі штрихи та тонкі темброві градації створюють ілюзію шурхоту вітру. Завершується частина ледь відчутними унісонами *pizz.* на *pp*, що поступово тануть до *ppp*, надаючи завершенню вишуканості, прозорості й відчуття повної художньої довершеності [49].

Третя частина – широко відоме *Andantino (Des-dur)*, що існує в різноманітних транскрипціях і аранжуваннях. На відміну від яскравих іспанських інтонаційних елементів, домінантних у попередніх частинах, тут мелодичний матеріал наближається до інтонаційного кола лірико-пісенної традиції. Можна припустити, що Дебюссі, можливо й не усвідомлено, наслідує певні риси гармонічної мови та вокальної інтонаційності [32; 49].

Перехід від тональності другої частини *G-dur* до *Des-dur* здійснено через короткий, але надзвичайно витончений модуляційний вступ. Він базується на першому мотиві теми *Andantino*, яка наче перебуває у фазі «становлення» – її контури окреслюються поступово, ніби коливаючись між різними тональними площинами [32; 49].

Основна тема звучить із п'ятого такту в нюансі *pp*. Це надзвичайно м'яка, співуча кантилена, сповнена щирості й делікатної емоційності. Середній розділ, у *cis-moll*, написаний у розмірі 3/8, відрізняється рухливішим темпом і камерною інтонаційністю. Він розпочинається соло альта на *p*, а місцями супровід збагачується квінтовими співзвуччями інших інструментів у *ppp*, що створює особливу прозорість фактури. У подальшому розгортанні епізоду з'являються поліфонічні елементи в партіях обох скрипок – явище рідкісне для цього композитора й тому особливо цінне. Важливим художнім прийомом є плавне, майже непомітне передбачення мелодичної лінії від одного голосу до іншого (зокрема – від першої скрипки до альта), що створює ефект безперервного співу, немов звук «переливається» у просторі [32; 49].

Після цього тематичний матеріал переходить до віолончелі та другої скрипки. Подальший розвиток поступово наростає, набуваючи більшої емоційної напруги. Дебюссі знову звертається до цілотонового звукоряду, який змінює інтонаційний характер мелодії, виконуючи функцію виразного динамічного засобу [32, 31; 49].

Кульмінація фрази вирізняється особливою виразністю. Здійснюється повторення альтової фрази в октаву разом із першою скрипкою, у нюансі *p*, а на

початку кожного такту позначено *crescendo*, що органічно підводить до кульмінаційного моменту на *f*. Тут основну лінію ведуть перша скрипка та віолончель. Замість очікуваного завершення каденції на тоніці *cis*, композитор несподівано обриває мелодичний рух на сторонньому звукоряді – на ре-бекар, що забезпечує логічний і тонкий перехід до репризи та водночас пов’язує середній епізод з поверненням до основної тональності *Des-dur* [32, 31; 49].

У репризі музичний матеріал не відтворюється буквально. Загальний характер звучання – стриманий, м’який, у динаміці *pp*, з невеликим зростанням до *p*. Усі інструменти розташовані у верхньому регістрі, що надає звучанню особливої прозорості. Нижній голос – віолончель – нагадує про першу тему її віддаленими відлуннями, тоді як перша скрипка завершує «ліричну поему» тонкою, висхідною мелодичною лінією, сповненою ніжності [32, 32].

Четверта частина квартету є найскладнішою у структурному відношенні. Вона складається з двох послідовних розділів, виконуваних *attacca*, – *Вступу* та *Фіналу* [32; 49].

Вступ (позначений «дуже помірно») є масштабним і займає дві сторінки партитури. Він має складну архітектуру та складається з двох епізодів. Перший епізод (у розмірі 4/4) написаний у тональності *Des-dur*, що пов’язує його з третьою частиною – *Andantino*. Починає віолончельне соло в динаміці *p*; завдяки тонким динамічним відтінкам композитор відтворює емоційний настрій попередньої частини – стан зосереджених роздумів, глибоких почуттів, підкреслений вишуканими хроматичними ходами. Відповіддю до цієї мелодії є епізод усього квартету, який завершується у вихідній тональності *Des-dur*, утворюючи завершений період. Далі з’являється повторна поява початкової теми – тепер уже у партії першої скрипки. Перший епізод завершується утриманим звуком у всіх голосах (ціла нота з ферматою), у м’якій динаміці *pp*, із несподіваним гармонічним відхиленням у *E-dur* [32; 49].

У цей момент розпочинається другий епізод (цифра №15), позначений як *Andantino poco a poco* у розмірі 12/8. Початковий короткий мотив, який звучить у

віолончелі, має характер хоральної інтонації, що поступово переходить у фуговану манеру викладення: вступають альт, а далі – обидві скрипки. Перші фрази подані у нюансі *p* зі штриховою комбінацією двох нот під *legato* з наступним *staccato*, що рівною мірою застосовується в кожній партії [32; 49].

Звучання поступово посилюється, а фактура ускладнюється – рух наповнюється зростаючим внутрішнім хвилюванням, значною мірою завдяки ретельній роботі з динамікою. Практично в кожному такті композитор послідовно змінює динамічний план: від *p* на початку до *crescendo*, створюючи відчуття невинного наростання енергії. Цей прийом дозволяє Дебюссі досягнути вражаючого ефекту – музика нагадує стрімкі, леткі контури руху, які ніби пролинають перед слухачем і зникають у далині [32, 33].

Кульмінаційний момент епізоду вибудовується на *f* із виразними акцентами у всіх голосах, що максимально загострює емоційний стан та підсилює характер другої частини *Вступу*. Після кульмінації динаміка стрімко спадає: *diminuendo*, тембри поступово стихають, і голоси наче відступають один перед одним, залишаючи самотній голос віолончелі у нюансі *p*. Фраза уривчасто обривається завдяки чергуванню звучань і пауз; останній звук звучить на *pp*, після чого – повна пауза та напружене очікування [32, 33].

Фінал розпочинається після цього без перерви – у головній тональності квартету, *g-moll*, з авторською ремаркою «*дуже рухливо і пристрасно*». Вступ вражає рішучістю, фрагментарністю та внутрішньою експресією: акценти на довгих тривалостях у динаміці *f* створюють ефект сильних емоційних імпульсів. У темі експозиції відчувається драматичне напруження – фрази ніби кидаються вперед, обриваються, змінюючи одна одну, формуючи відчуття нестримної емоційної стихії. Динамічна насиченість надає музиці пафосу та стрімкого, майже поривчастого руху [32, 34].

На широкому *crescendo* вступ фіналу захоплює увагу яскравим протиставленням: невизначені, хроматично змазані лінії протистоять чітким, світлим тонічним тризвукам у *Des-dur* та *E-dur*. Секвенції наростають хвилясто,

підсилюючись динамічними засобами, і приводять до кульмінації на *ff*. Проте, попри силу виразності, цей розділ менш емоційно насичений у порівнянні з першою частиною квартету – він суворіший, стриманіший, із певною сухістю фактури. Тут особливо ефектно працюють тривалі тривалості з наголосами на *f*, а також штрихи *tenuto* і *martelé*, які надають музичній тканині пластичної виразності [32; 49].

Високу композиторську майстерність Дебюссі демонструє момент переходу до побічної партії (позначка *Tempo I*). Вона базується на *лейттемі квартету* і викладена в тональності *H-dur*, віддаленій від основної *g-moll*. Тональний план вибудований через *домінантову функцію* із подальшим переходом у *субдомінантову сферу* (*E-dur*), що створює нестандартну, але органічну гармонічну перспективу [32, 35].

Після цього настає широкий епізод у темпі *Tempo rubato* (чотири такти), який змінюється поверненням до *a Tempo*. Далі розпочинається надзвичайно емоційно насичений розвиток, що відбувається в тональності *C-dur*, поданий через *домінантову гармонію* у нюансі *pp*. Завдяки ретельно вибудованій динамічній шкалі – від ледь помітних наростань до поступових спадів – звучання кожного голосу квартету створює відчуття хвилеподібного руху [49].

Кульмінаційний пункт цього розділу (*Molto sostenuto, ff, con passione*) утверджує тональність *C-dur*, хоча залишається відчутною опора на домінанту завдяки *педальному тону C* у віолончелі. Після цього енергія поступово спадає до *pp*, і в текстурі зберігається лише голос віолончелі, який звучить на *квінтовому інтервалі g-c*, створюючи враження прозорості завершеності й камерного зосередження [32; 49].

Починаючи з 21-ї цифри, знову спостерігаємо зростання напруги у формі періоду, після чого раптово настає стрімке динамічне падіння (*pp subito*). Цей робочий розділ сформований на матеріалі тематичних мотивів головної партії та функціонує як *пожвавлений варіант*, який фактично замінює традиційну репризу першої теми [32, 36].

З 22-ї цифри з'являється нова версія лейттеми в тональності *G-dur*, що звучить на *ff*, супроводжуючись інтенсивними висхідними рухами. Поряд із нею переплітаються фрагменти головної теми фіналу, розвиток має вільний характер. Динамічний план вирізняється поступовими змінами від *diminuendo* до *p*, потім *crescendo* до *mf* та *f*, що формує природне дихання музичної тканини [32, 37].

Перехід до коди (24-я цифра, позначення «*Дуже жваво*») супроводжується стрімким тріольним рухом, у якому чергуються метри *4/4* і *6/4*. Тут виникає ще одна модифікація лейттеми, а як контрапункт застосовано мотив із головної теми фіналу. Динаміка *f* із численними акцентами та штрихом *martelé* надає музиці піднесеного, переможного характеру. Фінал звучить блискуче й життєствердно: віртуозний пасаж першої скрипки приводить до потужних заключних акордів на *ff* у тональності *G-dur* [32, 37].

Звертаючись до всієї драматургії квартету, простежуємо, як лейттема зазнає глибоких трансформацій у кожній частині, що втілює основний задум твору – розкриття внутрішнього світу палкої, духовно багатой особистості. Дебюссі тонко реалізує емоційні стани, використовуючи широку палітру нюансів і раптові динамічні зміни: драматизм першої частини, жваву і граційну природу скерцо, емоційно зосереджену лірику *Andantino*, а також драматичний рух і напруження фіналу [32, 40].

Струнний квартет Дебюссі – видатний зразок імпресіоністичної камерної музики, майже камерна симфонія за широтою і масштабністю задуму. Композитор не лише розширює технічні та темброві можливості струнного складу, але й збагачує його динамічними градаціями, витонченими тембровими нюансами та яскравими фактурними ефектами [32, 40].

Підсумовуючи, слід підкреслити, що динаміка у квартеті посідає провідне місце й виконує важливу драматургічну функцію. Як і в класичній традиції, прийоми *subito* впливають не лише на динамічну сферу, а й на ритм і форму. Проте у Дебюссі вони стають ключовим засобом імпресіоністичної образності, допомагаючи створювати гротескові, контрастні риси та несподівані драматичні

злами. Особливу роль відіграє й пауза, яка підсилює відчуття непередбачуваності та психологічної напруги музичної тканини [32, 40].

Таким чином, камерний стиль Дебюссі позначений віртуозністю, концертністю, ритмічною винахідливістю та яскравим зв'язком із жанрово-танцювими інтонаціями. Квартет залишається однією з найвищих вершин композитора в царині камерної музики та перлиною імпресіоністичного мистецтва загалом.

Аналіз квартету К. Дебюссі засвідчує, що динаміка відіграє в творі провідну драматургічну роль, формуючи емоційну логіку та образний розвиток музичної тканини. Композитор використовує широкий спектр динамічних нюансів – від майже нечутного *ppp* до імпульсивного *ff*, що у поєднанні з раптовими контрастами (*subito*) та гнучкою динамічною пластикою створює ефект внутрішнього драматичного руху.

Дебюссі надає динамічним засобам не лише колористичну, а й структуротворчу функцію: за їх допомогою він вибудовує хвилеподібні кульмінаційні лінії, окреслює тематичні блоки, поглиблює поліфонічні взаємозв'язки та контрастність фактурних шарів. Часті зміни нюансів у межах коротких фраз підсилюють відчуття імпресіоністичної мінливості, підкреслюючи емоційну багатогранність музичного образу.

У квартеті відчутні риси камерної симфонізації – масштабність драматургії, інтенсивність тематичного розвитку, використання лейттем і посилена роль кожного інструмента. Темброво-драматичні акценти та витончена артикуляційно-динамічна палітра зумовлюють високу виконавську майстерність, необхідну для відтворення психологічної глибини твору.

Отже, динаміка в квартеті Дебюссі постає не лише засобом музичної виразності, а й ключовим елементом художнього мислення композитора, що формує емоційно-образний простір твору, розкриваючи його як взірець імпресіоністичної камерної драматургії та майже симфонічної масштабності в межах жанру струнного квартету.

2.2. Інтерпретація динаміки експресіонізму в сучасному скрипковому мистецтві.

Початок XX століття став періодом масштабних трансформацій у житті людства, спричинених глибокими політичними та економічними кризами, а також трагічними наслідками Першої світової війни, що забрала мільйони життів. У суспільстві відбувається переоцінка моральних та духовних цінностей, поширюються настрої песимізму та зневіри в ідею безперервного прогресу. Зростає зацікавлення внутрішнім світом людини, її психологією та підсвідомими процесами. Значний вплив на інтелектуальне життя доби мали філософські концепції А. Шопенгауера, ідеї З. Фрейда та погляди Ф. Ніцше [1, 148].

У таких історико-культурних умовах формується велика кількість нових мистецьких напрямів і течій – символізм, експресіонізм, дадаїзм, футуризм, кубізм, фовізм тощо. Незважаючи на відмінності їх естетичних засад, всіх об'єднує прагнення до оновлення художньої мови та пошуку нових засобів виразності, здатних передати складність світовідчуття людини модерної епохи. Сукупно ці явища позначають терміном «модернізм», що означає «новітній», «сучасний» [1, 148].

Одним із провідних напрямів раннього XX століття став експресіонізм (від франц. *expression* – «вираження»). Він охопив різні види мистецтва – літературу, живопис, театр, кіно та музику. Серед найвідоміших представників – художники Е. Мунк («Крик»), Е. Нольде, Ф. Марк, А. Маке, О. Дікс. У літературі виразним виявом експресіонізму стала творчість Ф. Кафки («Перевтілення»). Важливу роль відіграли мистецькі об'єднання: «Міст» (1905, Дрезден) та «Голубий вершник» (1911, Мюнхен), пов'язаний з іменем В. Кандинського. Сам термін «експресіонізм» остаточно закріпився у 1913 році в Німеччині та Австрії [1, 149].

Експресіонізм постає як реакція на кризу буржуазного суспільства, мілітаризм і духовне спустошення цивілізації. Він продовжує традиції пізнього романтизму, однак загострює конфлікт між людиною і навколишньою реальністю. На противагу романтичному ідеалові гармонії, експресіоністи

фокусуються на внутрішніх конфліктах, психологічних крайнощах, почутті тривоги та передчутті катастрофи. Для стилю характерні деформація реальності, загострення емоційної виразності, руйнування гармонії та акцент на трагічних сторонах буття [7, 177].

У музиці передвісниками експресіонізму вважають Г. Малера та Р. Штрауса, однак провідну роль у формуванні напряму відіграли композитори «Нової віденської школи» – А. Шенберг, А. Веберн і А. Берг. Основні музичні риси експресіонізму – гранична емоційність вислову, декламаційний характер мелодики, атональність, підвищена дисонантність, гнучка ритміка, камерність мислення та активне застосування нетрадиційних інструментальних прийомів. Музика набуває надзвичайної напруги, руйнує класичні тонально-гармонічні й формотворчі принципи [7, 178].

Серед знакових творів експресіонізму – «Місячний П'єро», опери «Очікування» й «Щаслива рука», кантата «Той, хто вцілів у Варшаві» А. Шенберга, а також опера А. Берга «Воццек». Окремі експресіоністичні риси притаманні музиці Б. Бартока, П. Гіндеміта та ін. [4, 12].

Антон Веберн – одна з ключових фігур європейського музичного авангарду ХХ століття, представник «Нової віденської школи», послідовник ідей високого гуманістичного мистецтва. Його творчість формувалася на ґрунті глибокого відчуття історичної місії музики і відповідальності митця перед культурою. Радикальність стилю Веберна, що ґрунтується на надзвичайній лаконічності, концентрації змісту та новаторстві композиційного мислення, випередила свій час майже на півстоліття [53, 67].

Як справжній спадкоємець віденської традиції, Веберн звертався до жанру струнного квартету протягом усього творчого шляху, починаючи експериментувати в цьому жанрі ще до навчання у Арнольда Шенберга [53, 67].

Ранні струнні квартали А. Веберна написані в одночастинній формі. У 1905 році композитор створив традиційний тональний твір *Langsamer Satz*, у якому чітко простежується вплив музичної стилістики Й. Брамса. Того ж року він пише і

квартет, натхненний роботами італійського художника Джованні Сегантіні. Для цих творів характерні широке мелодичне фразування та тональна опора, хоча вже помітні риси майбутньої атональної техніки Веберна, а також особливий інтерес до контрапунктичного письма [53, 67].

Розмірковуючи про квартет *C-dur*, Веберн зауважував, що це явище мало перехідний характер. Здавалося, що тональність та основний тон усе ще присутні, проте вони втратили свою чіткість і відчутну опору, перетворившись на своєрідну «коливну тональність». Формально твір ніби ще спирається на певний тональний центр, що особливо помітно наприкінці, коли постає потреба позначити головний тон, однак по суті він існує лише як віддалений відблиск. Головний тон уже не виконує структуроутворювальної ролі – радше мерехтить у звуковому просторі, наче ознака традиції, яка ось-ось розчиниться і стане непотрібною в новій музичній реальності [51, 52].

Сам Веберн не надавав раннім квартетам статусу опусів. Лише у 1909 році, створивши *Fünf Sätze für Streichquartett op.5*, композитор розпочав офіційний опусний каталог своїх творів для цього жанру. За класифікацією Т. Адорно, *Fünf Sätze op.5* та *Sechs Bagatellen op.9* належать до другого етапу творчої еволюції Веберна – періоду максимальної концентрації музичної думки, крайньої лаконічності та афористичності форм [51, 53].

Sechs Bagatellen op.9 (1913) [52] – ще один знаковий цикл композитора. Жанр *багателі* (фр. *bagatelle* – «дрібниця») започаткований Л. ван Бетховеном, і надалі до нього зверталися А. Дворжак, Ф. Ліст, Ф. Пуленк, і, зокрема, А. Веберн. Цикл поєднує чотири п'єси 1911 року та дві нового тричастинного задуму 1913 року. Спочатку друга група частин містила вокальний епізод на власний текст композитора («*Печаль завжди дивись нагору*»), що перегукується з традицією *Другого квартету Шенберга*. Проте у фінальній редакції вокальну частину було вилучено [54, 59].

У листі до Шенберга від 13 листопада 1913 року Веберн згадував, що під час роботи над циклом думав про «*таємничий стан після смерті*», рай і пекло;

остання п'єса асоціювалася з образом ангела. Водночас він сумнівався в її досконалості [51, 60].

Чому ж цей гранично стислий і насичений цикл отримав назву «багателі»? Сам Веберн часто називав його «другим квартетом» і використовував слово *Stücke* («п'єси»). Назва *bagatelles*, як вважають дослідники, застосована радше з метою підготувати слухача до надзвичайної короткотривалості творів. Голова вебернівського архіву М. Мольденгауер висловлює сумнів, що термін походить від самого композитора, і вважає автентичною назву рукопису – «Шість п'єс для струнного квартету» [54, 58].

З 1911 року у творчості Веберна стрімко формується техніка використання «дванадцятионових полів» – принцип, за яким жоден звук не повторюється, поки не з'являться всі 12. Хоча система серій ще остаточно не кристалізувалася, композитор інтуїтивно працював із тотальною рівноправністю звуків. Він вважав, що спершу він фіксував повний ряд хроматичних звуків, а кожен використаний тон відмічав, виключаючи його. Хоча теоретичний закон ще не був сформульований, музиканти вже підсвідомо діяли відповідно до нього [54, 59].

Перша п'єса циклу за формою близька до нефугованої поліфонії: мотиви передаються між голосами, але варіюються з гомофонною гнучкістю. Перший побудовний блок (*mm. 1–3*) містить три мотиви, що охоплюють послідовність із 12 звуків. Для стилю характерна інтеграція поліфонічного мислення з гнучкими варіаційними прийомами [52; 53].

Текстура та артикуляція надзвичайно деталізовані: численні нюанси, плавні й контрастні динамічні переходи (від *pp* до *ff* у кульмінації біля «золотого перетину»), поєднання *tenuto*, *legato*, *staccato*, а також різноманітні штрихи – *am Steg*, *arco*, *pizzicato*, натуральні й подвійні флажолети. Така тонкість опрацювання свідчить про мислення Веберна як композитора-мікроскульптора звуку [52; 53].

У кожному такті циклу відбуваються постійні агогічні та темпові коливання, що надає музиці внутрішньої рухливості й психологічної напруги. У першій *Багателі* вже на рівні авторських позначень простежується майже

безперервна зміна темпу: *Masig* ($\text{♩} = 60$) – *rit.* – повернення до *tempo* – *accel.* – *heftig* – знову *rit.* – *wieder masig* ($\text{♩} \approx 60$) – *rit.* – і завершення на показнику ≈ 44 . Таким чином, темп і агогіка стають одним із головних структуроутворювальних чинників музичного процесу [52; 53].

У другій *Bagateli* цей принцип проявляється ще виразніше: в межах лише восьми тактів композитор неодноразово змінює ритмічний рисунок та темпові параметри. Починається п'єса позначенням *Leicht bewegt* ($\text{♩} \approx 120$), після чого послідовно з'являються *rit.* – повернення *tempo* – знову кількаразове *rit.* – *tempo* – і, зрештою, *accel.* до $\text{♩} \approx 192$. Така рухливість створює ефект миттєвих емоційних імпульсів [52; 53].

Виконавський штрих у кожному голосі також зазнає постійних змін: *legato*, *staccato*, *tenuto*, що поєднуються з широким спектром артикуляційних прийомів – *pizzicato*, *spiccato*, *arco*, *am Steg*. Динамічний діапазон коливається між *pp* і *ff*, включаючи *diminuendo*, *crescendo*, *p*, *mf*, *f*, що надає музиці особливої гнучкості й пластичності [54, 60].

У третій та шостій *Bagateliaх* архітектоніка динамічного плану будується у широкому діапазоні – від *pp* до *ff*, створюючи відчуття хвилеподібного зростання та спадання звукової енергії [54, 60].

Четверта і п'ята п'єси являють собою яскравий зразок вебернівської камерної лірики та інтелектуальної зосередженості. Тут динаміка функціонує в надзвичайно тонких межах – *rrr* – *crescendo* – *diminuendo* – *pp*, підкреслюючи майже медитативну внутрішню драматургію. Особливо виокремлюється *п'ята Bagatelia*: її музика – глибоко інтимна, лірична, майже сповідальна. Кожен звук набуває значущості, схожої на окремий мотив; початкові «зітхальні» інтонації перериваються паузами, динаміка поступово зростає, посилюючись *glissando* у віолончелі. Веберн використовує лише чотири засоби звуковидобування – *am Steg*, *arco*, *pizzicato*, *glissando*, досягаючи вражаючої виразності при крайній економії матеріалу [52; 53].

У шостій п'єсі особливо яскраво проявляється пуантилістичний стиль композитора: розірвані паузами окремі звуки, кожен із власною динамічною та артикуляційною характеристикою, формують крихку, надтонку звукову тканину. Динамічна структура відзначається симетричністю: *4 такти р – 1 такт f – 4 такти р*. Хоча ритм не є головним елементом виразності, у цьому опусі вже відчувається близький до техніки *гокету* принцип розмежування ритмічних фігур і звукових значень паузами [52; 53].

Шість Багатель А. Веберна постають як одна з найвизначніших вершин його другого творчого періоду. Композитор досягає колосальної концентрації змісту: кожен звук набуває ваги, кожна нюансова деталь має виразне значення [54, 61].

Шенберг слушно зауважив, що збагнути ці твори можливо лише тоді, коли поділяєш переконання, що музична мова здатна передати лише ті смисли, які можуть бути висловлені виключно звуками [50].

Аналіз шести *Багатель* А. Веберна дозволяє констатувати, що цей цикл є ключовою віхою у становленні його камерного стилю та своєрідним підсумком другого періоду творчості композитора. Веберн досягає максимальної концентрації музичної думки, перетворюючи кожен звук на носій глибокого змісту. У творі виявляється принципове прагнення до редукції тематичного матеріалу, афористичності вислову, розщеплення ліній та формування нової логіки музичного часу й простору.

Постійні темпові та агогічні зміни, надзвичайно деталізована динаміка, варіативність штрихів і артикуляційних прийомів створюють ефект мікрорельєфної, майже «дзеркально ограненої» звукової форми. Веберн не лише експериментує з фактурою, але й закладає фундамент серійного мислення – використання дванадцятитонових полів, відсутність повторів до завершення повного набору звуків, індивідуалізація кожного тону та виокремлення пауз як повноцінного структурного елемента.

Особлива увага до зміни тембру, динаміки та артикуляції, поєднання поліфонічного мислення з гомофонними принципами розвитку, введення пуантилістичної техніки та «гокетної» організації ритму свідчать про новаторський характер стилю композитора. П'ята й шоста частини циклу стають кульмінацією його пошуків, втілюючи крайній ступінь ліричного мінімалізму, духовної сконцентрованості та експресивної стисненості.

Таким чином, *«Шість Багателей» ор.9* постають як унікальний етап еволюції камерної музики XX століття, у якому традиції (поліфонічна логіка, класична форма) органічно трансформуються в радикально нову естетику. Веберн демонструє, що навіть у мінімальній звуковій формі можливе досягнення граничної інтенсивності художнього змісту. Саме тому цикл по праву вважається одним із найвпливовіших зразків європейського музичного модернізму та еталоном експресивної економії засобів.

ВИСНОВКИ

Узагальнюючи результати дослідження, потрібно зазначити, що поставлена мета була досягнута, а визначені на початку роботи завдання – послідовно реалізовані. Отже, проведене дослідження дає змогу зробити наступні висновки.

Динаміка у виконавському мистецтві посідає одне з провідних місць серед засобів музичної виразності. Для музиканта надзвичайно важливо виховати здатність уважно слухати власне виконання й усвідомлено аналізувати його. Скрипаль має прагнути досягнення благородних, теплих відтінків тембру, чистоти інтонування та відсутності небажаних призвуків; звуковий образ повинен відповідати художньому задуму композитора, характеру музики та її внутрішньому розвитку. Опановуючи твір, виконавець зобов'язаний ретельно осмислити динамічну драматургію, логіку фразування, зіставити авторські ремарки з гармонічною, мелодичною та емоційною природою музичного матеріалу, прагнучи максимально наблизитися до композиторського задуму.

Якісне виконання визначається сформованим художнім смаком, стилевим чуттям, розвиненим музичним мисленням і внутрішньою логікою розгортання музичної думки, а також гармонійною взаємодією всіх складових виконавського процесу. Недопустимими є надмірне фразування, неаргументовані динамічні контрасти та механічність у трактуванні нотного тексту. Педагогічне завдання полягає у вихованні природності, благородної простоти звучання та відповідності нюансування художньому змісту.

Динаміка повинна бути внутрішнім «каркасом» твору, формотворчим чинником, що визначає цілісність інтерпретації. Виконавець повинен обрати загальний динамічний масштаб, адекватний його можливостям і природі твору, логічно впорядкувати динамічні відтінки та визначити акустичний фон, на якому розгортається музична дія. Саме через тонкі нюансування динаміки й тембру музикант здатний передати емоційно-сміслову сутність композиції та розкрити духовний зміст, вкладений автором.

У навчальній практиці часто трапляються випадки, коли технічні навички учня випереджають його художньо-інтонаційний розвиток. У такій ситуації педагог має системно формувати вміння слухати, аналізувати нюанси, працювати над фразою й образним мисленням із перших етапів роботи над твором. Важливим аспектом є ґрунтовне опанування технік звуковидобування – зокрема, контролю над положенням та тиском смичка, що становлять єдність технічних та художніх умінь виконавця.

Історичний розвиток скрипкового мистецтва свідчить про виняткове значення динаміки. У ХХ столітті її роль зростає, що особливо виявляється в естетиці імпресіонізму та експресіонізму. Імпресіоністи розширили палітру тембрових і динамічних барв, надали звучанню камерної музики тонкої нюансованості й прозорості. Прикладом є струнний квартет К. Дебюссі, який поєднує чистоту та елегантність звучання з вишуканими тембровими ефектами й динамічною гнучкістю. Експресіоністи, навпаки, довели динамічну деталізацію до крайньої насиченості, застосовуючи гостру контрастність, раптові зміни відтінків і надзвичайну точність позначень.

«Шість Багателей» op. 9 А. Веберна – виразний приклад крайньої концентрації музичної думки, де кожен звук має структурну та емоційну вагу. *Аскетичність* фактури, фрагментарність мелодичних ліній, значущість пауз і надзвичайно тонка динамічна організація створюють унікальний художній простір, у якому час ніби уповільнюється, а кожний звуковий імпульс набуває філософського змісту. Тут динаміка стає не лише засобом виразності, але і принципом формотворення, визначаючи спосіб існування музичної матерії.

Отже, саме динаміка формує емоційний контур виконання, визначає ступінь напруги та характер звукової драматургії. Успішність виступу музиканта безпосередньо залежить від здатності уважно слухати власне звучання, глибоко аналізувати його та творчо контролювати процес звуковидобування. Виконавець повинен прагнути до ідеалу – м'якого, теплого, чистого тембру, позбавленого будь-яких побічних шумів, а також повинен вміти узгоджувати динамічні та

темброві фарби зі змістом і стилістикою твору, з емоційним наповненням і розвитком музичного образу.

Художньо переконлива інтерпретація передбачає ретельний аналіз динамічного плану, фразування, авторських ремарок і відтінків. Виконавець має знайти логіку, що прихована у мелодичному та гармонічному розвитку, й наблизити звучання до композиторського задуму. Висока виконавська культура спирається на художній смак, чуття стилю, глибоке музичне мислення, а також здатність забезпечити органічну взаємодію всіх елементів виконавського процесу. Небажаними залишаються надмірне фразування, механічна або невиправдана зміна динаміки, одноманітність трактування – типові недоліки учнівських виконань, з якими обов'язково має боротися педагог. Завдання викладача – виховати у студента благородний тембр, природну простоту й чистоту звучання, і максимально точне співвіднесення нюансів із художнім образом.

Виконавська практика засвідчує, що зазвичай технічний розвиток студента випереджає його художнє мислення. Така диспропорція потребує активної педагогічної корекції: учневі необхідно з ранніх етапів навчання прищеплювати звичку чути нюанси, усвідомлювати їх значення й відчувати внутрішню логіку музичного образу. Робота над твором має починатися не лише з точного відтворення нотного тексту й ритму, а й з осмислення емоційного наповнення кожної фрази, кожного звуку. Питання техніки звуковидобування – ведення смичка, контроль сили натиску, швидкості, точки контакту – невіддільні від художніх завдань. Відтак, динаміка в скрипковому мистецтві – це не просто система позначень, а фундамент виконавської культури, що формувався протягом століть.

Список використаної літератури

1. Андрейко О. І. Виконавський апарат музиканта-інструменталіста в контексті новітніх трансформаційних процесів розвитку виконавської діяльності. *Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції: Теоретичні та методичні засади розвитку*. Тези міжнародної наукової конференції: Київ – Суми: Сум ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2004. С.148–149.
2. Андрейко О. І. Вплив виконавських типів мислення на формування музично-виконавської концепції. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Випуск 4. Мелітопольський державний педагогічний університет, 2001.С.61–68.
3. Андрейко О. І. До проблеми побудови технічного апарату скрипаля. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 18. Музичне виконавство. Київ, 2001.С.251–261.
4. Андрейко О. І. Методи вдосконалення виконавського апарату музиканта-інструменталіста: автореф. ... канд. пед. наук. Київ, 2004. 23 с.
5. Андрейко О. І. Методи виховання музично-ігрового руху скрипаля. *Теорія і методика мистецької освіти*. Київ. НПУ–2003. С. 102–107.
6. Андрейко О. І. Система педагогічних засобів, спрямованих на моделювання виконавської техніки скрипаля. *Теорія і методика мистецької освіти*. Випуск другий. Київ. НПУ-2001. С. 91–99.
7. Андрейко О. І. Трансформація виховання виконавської майстерності педагога-музиканта в системі нової парадигми освіти. *Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Культурна політика в Україні в контексті світових трансформаційних процесів*. Київ, 2000.С.177–178.
8. Волощук Ю. І. Діяльність консерваторії Галицького музичного товариства у Львові з підготовки скрипалів-професіоналів та аматорів. *Посвіт: наукове видання УЦКД та КНУКіМ*. 2000. Вип. 1. С. 11–13.

9. Волощук Ю. І. Концертне життя Галичини і виконавсько-пропагандистська діяльність провідних галицьких скрипалів (1848-1939). Київ: Знання, 1999. 33 с.
10. Волощук Ю. І. Музичні навчальні заклади Галичини у підготовці скрипалів-професіоналів і аматорів (1848-1939). Київ: Знання, 1999. 46 с.
11. Волощук Ю. І. Скрипкова культура Галичини 1848–1939 років: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 1999. 192 с.
12. Волощук Ю. І. Фахова підготовка скрипалів у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка: національні традиції та європейський мистецький досвід (1903–1939 рр.). Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 2. Івано-Франківськ: Плай, 2000. С. 37–45.
13. Гребнева І. В. Формування скрипкового стилю в concerti grossi А. Кореллі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 16 с.
14. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка, 1967. 214 с.
15. Гундер Л. Пліуралізм інтерпретації як формування художньої концепції камерно-інструментального виконавства. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск III. Івано-Франківськ: Плай, 2001. С. 19–25.
16. Гуральник Н. П. Розвиток скрипкової школи Східної Європи XX століття: історія, теорія, методика: навч. метод. посібник Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2005. 144 с.
17. Драч Г. В. Історія мистецтв. URL: <https://surl.li/pclvuf>. (Дата звернення: 04.09.2025).
18. Євдокимов С. А. Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза: навч. посіб. Харків, ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. 128 с.

19. Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника: зб. наук. пр. Львів, 2009. Вип. 1 (17). С. 404–415.
20. Заранський В. З історії Львівського скрипкового виконавства Повернення культурного надбання України. Київ, 1999. С. 67.
21. Заранський В. Українська скрипкова концертна мініатюра. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство*. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2009. № 2 (21). С. 33–40.]
22. Князєв В. Сценічне хвилювання у концертній діяльності виконавця. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Випуск III. Івано-Франківськ: Плай, 2001. С. 41.
23. Ковалінас М. Про інше у Веберна. Українське музикознавство: науково-методичний збірник. Київ, 2006. Вип. 35. С. 199–212.
24. Лапсюк В. Київський скрипаль М. Сікард. Музика. Київ, 1984. № 4. С. 30–31.
25. Мужчиль В. С. Нетрадиційні прийоми гри в акустичній структурі інструментального звукодобування (струнно-смичкова група): навч. посіб. для вищ. навч. закл. культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації спец. 6.02.02.04 «Музичне мистецтво». Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків: Print House, 2015. 140 с.
26. Музика XX сторіччя. URL: <https://surl.li/gooced>. (Дата звернення: 06.09.2025).
27. Онищенко О. Ю. «Скрипкове» ТА «нескрипкове» у виконавській діяльності (на прикладі Концерту для скрипки з оркестром D-dur, op. 35 П. І. Чайковського). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Вип. 57. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків: ХНУМ, 2020. С. 132–149.

- 28.Онищенко Ю. Дмитро Лекгер корифей львівської скрипкової школи. Записки наукового товариства ім. Т. Шевченка. Львів, 1996. Т. ССХХХІІ: Праці музикознавчої комісії С. 360–372.
- 29.Павлова В., Дідок С. До проблеми скрипкового виконавства: історичний аспект. *Молодий вчений*. 2017. № 8 (48). С. 67–72.
- 30.Пашковська Л. Сміслова організація музичного наративу в діалозі «свій-чужий» на прикладі 5 капрису Н. Паганіні з циклу «24 каприси для скрипки-соло». *Актуальні питання гуманітарних наук. Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного пед. інституту ім. І. Франка*. Дрогобич. 2020. № 30.
- 31.Поліщук Т. Коли скрипка говорить. URL: <https://surl.li/fkwpqj>. (Дата звернення: 09.09.2025).
- 32.Пославський А. О. Струнно-смичкові квартети К. Дебюссі та М. Равеля: Проблеми інструментально-виконавської специфіки. Методичні рекомендації. Львів, 2022. 92 с.
- 33.Пославський А. Ранні квартети Антона Веберна: еволюція жанру та композиторського стилю. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: Серія: Виконавське мистецтво. Кн. 1 ізб. статей. Львів: Сполом, 2010. С. 190–200 (Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Вип. 24).
- 34.Пославський А. Філософські засади музичної естетики нової віденської школи. URL: <https://surl.lu/mpjxhe>. (Дата звернення: 12.09.2025).
- 35.Романенко С. Психологія скрипкового виконавства. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття*. Харків, 2012. С. 162–163.
- 36.Романенко С. Становлення виконавського апарату скрипаля. Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку. Харків, 2012. С. 322–323.
- 37.Самострокова Н. Особливості стилю творчості Кароля Ліпінського в жанрі скрипкового концерту. *Наукові збірки Львівської національної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. № 36. 2015.

- 38.Сандюк С. А. Скрипкові концерти Людига Шпора: на шляху до романтизму: автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства. Харків, 2008. 19 с.
- 39.Скорик М., Задерацький В. Про природу і спрямованість композиторського пошуку в сучасній музиці. Сучасна музика: зб. статей. Київ: Музична Україна, 1973. Вип. 1. С. 3–24.
- 40.Скрипнік Л. М. Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 17 с.
- 41.Сташевська І. Артикуляційний підхід у формуванні штрихової майстерності скрипаля: термінологічний аспект. *Вісник ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»*. Луганськ, 2016. №2 (299). С. 7–15. URL: <https://surl.li/almtal>. (Дата звернення: 12.09.2025).
- 42.Стеценко В. «Методика навчання гри на скрипці» Ч. 2. Київ: «Музична Україна», 1982. 120 с.
- 43.Стеценко В. Закономірності інтонування на скрипці. Київ: «Муз. Україна». 1977. 120 с.
- 44.Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. Київ: Музична Україна, 1974. Ч. I. 170 с.
- 45.Улюшева І. В. Аналіз особливостей та типових недоліків скрипаля-початківця, способи їхнього виправлення та запобігання. *Наукові записки Серія: Педагогічні науки*. Випуск 167. 2018. С. 167–173.
- 46.Шевнюк О. Історія української та зарубіжної культури: навч. посібник / С. М. Клапчук та ін. Вид. 4-те, перероблене і доповнене. Київ: Знання-Прес, 2002. 351 с.
- 47.Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. Київ: Музична Україна, 1974. 115 с.
- 48.Юцевич Ю. Музика. Словник-довідник. Тернопіль: Богдан, 2003. 352 с.

49. Debussy C. Quartet in g minor, op.10. URL: <https://surl.li/jqowwp>. (Дата звернення: 19.09.2025).
50. Kathinka Rebling (2006, aktualisiert am 31. Juli 2017). URL: <https://surl.lt/drmqup>. (Дата звернення: 19.09.2025).
51. Stawowy L. Webern. Krakow . PWN, 1992. 292 s.
52. Webern A. Sechs Bagatellen fur Streichquartett. URL: <https://surl.lt/oirqjg>. (Дата звернення: 17.09.2025).
53. Webern A. The Path to the New Music. Austria: Universal Ed., 1975. P. 67.
54. Weston P. Clarinet Virtuosi of the Past. Oxford University Press, 1992. С. 56–61.